UDK 39(05) YU ISSN 0547—2504

NARODNA UMJETNOST

1982.

NU Knj. 19. str. 1—304 Zagreb 1982

NU KNJ. 19. STR. 1—304 ZAGREB 1982.
UDK 39(05) YU ISSN 0547—2504

NARODNA UMJETNOST

GODIŠNJAK ZAVODA ZA ISTRAŽIVANJE FOLKLORA INSTITUTA ZA FILOLOGIJU I FOLKLORISTIKU

(PRIJE INSTITUT ZA NARODNU UMJETNOST)

UREDNIŠTVO:

Jerko Bezić
Maja Bošković-Stulli
(urednica ove knjige)
Zorica Rajković
Dunja Rihtman-Auguštin
(glavna i odgovorna urednica)

UREDNIČKO VIJEĆE:

Olinko Delorko
Marijana Gušić
Ivan Ivančan
Zoran Palčok

Adresa uredništva:

Zavod za istraživanje folklora
Socijalističke revolucije 17
P. P. 975
41000 Zagreb
Telefon: 410-617, 440-880

Izdavanje časopisa sufinancira Samoupravna interesna zajednica za znanstveni rad SR Hrvatske (SIZ — VII).

Istraživanja su obavljena u okviru Projekta 76 (Istraživanje razvoja nacionalne kulture i kulturnih vrijednosti u SR Hrvatskoj te izrada etnološke karte).

Naslovna stranica: Josip Vaništa • Lektor: Dragica Malić • Tehnički urednik i korektor: Cecilija Lenner • Tiskanje dovršeno 1982. • Tisak: »Štamparija obrazaca«, Zagreb.

NU KNJ. 19. STR. 1—304 ZAGREB 1982.

UDK 39(05) YU ISSN 0547—2504

NARODNA UMJETNOST

SADRŽAJ

PREDGOVOR

FOLKLOR I USMENA KOMUNIKACIJA

Hermann Bausinger: Usmeno 13

Hermann Strobach: Direktna usmena komunikacija kao bitno obilježje folklora? 19

Dan Ben-Amos: Posrednici folklora u kulturi 31

Maja Bošković-Stulli: O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta 41

Giovanni Battista Bronzini: Usmena kultura kao narodna kultura: manje i više 57

Dunja Rihtman-Auguštin: Kultura grupe i usmena komunikacija 65

Roger D. Abrahams: O izvedbi i oko nje 75

Tekla Dömötör: O definiciji folklorne drame u folkloristici i teatrologiji 87

Ivan Lozica: Kazališne konvencije i usmena komunikacija 93

Frank A. Dubinskas: Ritual na pozornici 105

Richard March: Folklor, tradicionalno ekspresivno ponašanje i tamburaška tradicija 119

Bohuslav Beneš: Folklorizam u Čehoslovačkoj 129

Jaromír Jech: Direktna i indirektna komunikacija u folklornoj prozi 139

Oldřich Sirovátka: Pisani folklorni oblici 151

Dorota Simonides: Može li se pisana tradicija smatrati folklorom? 163

John S. Miletich: Usmena književnost i »pučka književnost«: prema generičkom prikazu srednjovjekovne španjolske i ostalih narativnih tradicija 171

Heda Jason: Literarni dokumenti prošlosti i njihov odnos prema narodnoj književnosti 185

Anton Berisha: Neki problemi usmene književnosti u svjetlu estetike recepcije 199

Vilmos Voigt: Folklorni žanrovi i njihov komunikacijska sustav 209

INDEKS PRIKAZANIH KNJIGA

Antić, V. **Srednovekovnite tekstovi i folklorot.** I. Petrović 248

Ballads and Ballad Research. N. Ritig-Beljak 258

Beneš, B. **Úvod do folkloristiky.** M. Terseglav 225

Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. D. Zečević 256

Bronzini, G. B. **Accettura — Il Contadino — L'Albero — Il Santo.** I. Lozica 287

Burlasová, S. **Ej, prišli sme, prišli sme na pole družstvené.** G. Marošević-Brnetić 284

Dević, D. **Uvod u osnove etnomuzikologije, III deo.** K. Galin 282

Đul devojče. A. Nazor 267

Etnologija danes. M. Povrzanović 232

Furčić, I. **Narodno stvaralaštvo šibenskog područja.** Z. Rajković 296

Gavazzi, M. **Vrela i sudbine narodnih tradicija.** D. Rihtman-Auguštin 223

Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature. I. Lozica 240

Glasnik Zemaljskog muzeja BiH u Sarajevu. A. Nazor 303

Greverus, I-M. **Kultur und Alltagswelt.** D. Rihtman-Auguštin 223

Gusev, V. E. **Russkij fol,klornyj teatr XVIII — načala XX veka.** I. Lozica 236

Hajmz, D. **Etnografija komunikacije.** O. Supek-Zupan 227

Hej paun paune. N. Ritig-Beljak 269

Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskez oblasti. Lj. Marks 253

Ivan Lovrić i njegovo doba. D. Rihtman-Auguštin 298

Južnič, S. **Socialna in politična antropologija.** S. Čolić 234

Kabalin, S. **Narodno kolo i mesopusni običaji u N. Vinodolskom.** S. Sremac 290

Kachuleff, I. **Bulgarian Folk Musical Instruments.** K. Galin 286

Kostić, A. **Seksualno u našoj narodnoj poeziji.** M. Terseglav 275

Kretzenbacher, L. **Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter.** A. Badurina 246

Krzyżanowski, J. **Szkice folklorystyczne.** Lj. Marks 249

Makarovič, G. **Slovenska ljudska umetnost.** A. Muraj 291

Makedonska narodna lirika. A. Nazor 270

Märchen aus Australien. S. Zorić 261

Märchen aus dem Tschad. S. Zorić 263

Märchen aus Namibia. S. Zorić 264

Märchen der Bantu. S. Zorić 265

Möhler, G. **Das Münchner Oktoberfest.** M. Povrzanović 288

Narodne lirske pesme. A. Nazor 272

Narodni vezovi Hrvatske. A. Muraj 292

Oral Traditional Literature. C. Taylor-Škarica 241

Plamene zvijezde. A. Nazor 273

Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja. G. Marošević-Brnetić 230

Putilov, B. N. **Mif — obrjad — pesnja Novoj Gvineji.** T. Perić-Polonijo 243

Rad XXIII kongresa SUFJ, Sl. Brod 1976. A. Nazor 298

Russkie svadbenye pesni Sibiri. A. Nazor 274

Severnye predanija. A. Nazor 266

Slamnig, I. **Hrvatska versifikacija.** T. Perić-Polonijo 244

Slovenské spevy. K. Galin 287

Slovensko ljudsko izročilo. A. Muraj 229

Steinitz, W. **Ostjakologische Arbeiten.** N. Ritig-Beljak 257

Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. K. Galin 280

Svod tadžiskogo fol'klora. M. Bošković-Stulli 251

Tradicionalna stambena kuća. A. Muraj 292

Tradicionnyj fol'klor Novgorodskoj oblasti. A. Nazor 255

Ukrainische Märchen. Lj. Marks 259

Vujačić, V. **Etos Crnogorke.** L. Sklevicky 294

Vujičić, T. **Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj.** G. Marošević-Brnetić 283

Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. J. Bezić 276

Zbornik od XXV kongres na SZFJ, Berovo 1978. A. Nazor 302

Zdravac mirišljavac. A. Nazor 268

Žganec, V. **Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice.** G. Marošević-Brnetić 279

PREDGOVOR

Uredništvo godišnjaka »Narodna umjetnost« zamislilo je da pripremi za tisak poseban tematski svezak s prilozima koji bi se pozabavili pitanjem o poimanju folklora u sadašnjem trenutku. Radni naslov bio je formuliran kao pitanje: »Izravna usmena umjetnička komunikacija kao osnovni kriterij za poimanje folklora — da, ne, ili . . . ?«

Uredništvo se obratilo većem broju stručnjaka zainteresiranih za odgovarajuća teorijska pitanja folklora — u Jugoslaviji i u drugim zemljama — s molbom da napišu svoj prilog za taj svezak. U popratnom dopisu bili su ovako naznačeni okvirni problemi za raspravu:

»Posljednjih godina postignut je napredak u shvaćanju folklora njegovim obilježavanjem kao »umjetničke komunikacije u malim grupama«, kao »prirodne, kontaktne umjetničke komunikacije« i sl. umjesto prijašnjih ključnih težišta na kriterijima kolektivnoga, anonimnoga, tradicijskoga itd.

Ovakvo shvaćanje folklora oslobodilo je folkloristiku balasta nekih danas već zastarjelih orijentacija, ali je u isti mah neke aspekte ostavilo neriješenima, a pridodalo je i nova otvorena pitanja.

Ostalo je neriješenim u kakvu su odnosu prema tako shvaćenom folkloru sve one razne pojave koje su za folklor od bitne relevancije, ali se ne uklapaju u njegove navedene kriterije. Pripadaju li, prema gornjim mjerilima, folkloru tekstovi s folklornom tematikom sačuvani iz prijašnjih vremena, koji nisu nastali kao točni zapisi izravne komunikacije; a i današnji zapisi tekstova koji su, budući zapisani, izlučeni iz izravnoga komunikacijskog procesa? Da li se kriterij usmenosti primjenjuje samo na žanrove književnog folklora — koji se priopćuju usmeno ili on, mutatis mutandis, vrijedi i za folklornu glazbu, ples teatar, običaje? Što je, s ovog gledišta, s predmetima, s likovnim folklorom? Što je s natpisima kakvi su, primjerice, grafiti? Koja su mjerila za određivanje onoga što se smatra umjetničkim u folklornoj komunikaciji? Kakav je odnos prema oblicima komunikacije koji sami po sebi nisu usmeni ni folklorni, ali se pod utjecajem vlastite sredine u kojoj je folklorno komuniciranje u mnogo čemu dominantno? U kakvu su odnosu prema folkloru, shvaćenom kao izravna usmena komunikacija, raznoliki aspekti folklorizma? Kako da se ocijene, s gledišta drugačijeg tipa komunikacije, pojave iz domene masovne kulture, kojima se katkada pripisuju a katkada odriču obilježja modernih ekvivalenata folklora?

Ova pitanja, a i druga ovdje nespomenuta, postavljaju se i inače češće. Želja nam je da nizom priloga kompententnih stručnjaka, okupljenih oko zajedničkog tematskog okvira, pokušamo dati prilog njihovu razbistravanju.«

Odaziv autora pokazao se brojčano znatnim i problematski raznolikim, s mišljenjima koja, dakako, nisu ujednačena — što uredništvo nije ni očekivalo ni željelo. Želja je uredništva bila da se bitni aspekti naznačenog problema jasnije artikuliraju, da se neka rješenja nagovijeste i da se potakne dalja rasprava. Prilozi koji slijede — a razvrstani su po tematskoj srodnosti — pokazat će koliko se u tome uspjelo. Uredništvo zahvaljuje autorima na suradnji.

Svi članci, sadržani u ovom svesku, objavljeni su na stranim jezicima (na engleskom, njemačkom i jedan prilog na talijanskom) u izvanrednom svesku »Narodne umjetnosti« 1981, naslovljenom **Folklore and Oral Communication — Folklore und mündliche Kommunikation.** Jedino prilog Vilmosa Voigta, koji se donosi u ovom svesku, nije bio objavljen u međunarodnom izdanju »Narodne umjetnosti« budući da je već publiciran na drugome mjestu na engleskom jeziku. Međunarodno i ovo izdanje uredila je Maja Bošković-Stulli.

Uredništvo

NARODNA UMJETNOST

Folklor i usmena komunikacija

HERMANN BAUSINGER
(Tübingen)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

Izvorni znanstveni rad

Usmeno

Zbog tehničke prirode i relativne jednoznačnosti usmena se komunikacija kao predloženo obilježje folklora može operacionalizirati. Međutim, nije svaka usmena komunikacija predmet folkloristike, bitna je i povratna veza publike i izvođača. Važniji je od usmene komunikacije način usvajanja koji omogućuje varirajuću reprodukciju i prenošenje. Pojam folklora prešutno uključuje tri područja usmenog prenošenja: komunikacijski događaj, difuziju i tradiciju. Iako su u folkloru mogući ne-usmeni međustupnjevi, kolanje iz jedne komunikacijske forme u drugu ipak je ograničeno. Doista živo usmeno prenošenje može se naći u sve manjem sloju nepismenog stanovništva. Autor piše o povezanosti audiovizualnih medija i folklora i njihovom međusobnom utjecaju. Prošlost, manje određena tehničkim medijima, pogodovala je razvoju većih, jedinstvenih komunikacijskih horizonata. Prevlast tehničkih medija ukida dulja razdoblja tradicije i folkloristi se okreću kratkoročnim procesima i manjim grupama u kojima će prije nastati folklorni oblici komunikacije.

Prijedlog da se usmena komunikacija smatra glavnim obilježjem folklora postavljen je već više puta — djelomično u smislu osnovnog naznačavanja smjera, a djelomično kao pokušaj sistematskog razgraničavanja. Radi se, naravno, o više ili manje mehaničkom obilježju, koje se donekle može tehnički identificirati. No to nipošto nije samo nedostatak: utoliko ćemo lakše i sigurnije moći definirati traženo obilježje. Usporedbe radi uzmimo jedan primjer. Po Leopoldu Schmidtu odlučujuće je obilježje narodne kulture da se njena »tradicija prihvaća i proživljava u svojstvenom, nesvjesnom stanju«. U prvi nam se

mah možda čini da nas taj opis dovodi bliže biti stvari nego ako samo pitamo: usmeno — da ili ne? No ako bolje pogledamo, vidjet ćemo da nam je složenija definicija donijela i znatne poteškoće: »Nesvjesno« vjerojatno nije isto što i besvjesno, tako da bi sada valjalo točnije odrediti stupanj (ne-) svjesnosti; ne možemo pretpostaviti da svi sudionici u nekoj kulturnoj aktivnosti raspolažu jednakim stupnjem svijesti; a zapravo bismo i o »svojstvenosti« toga stanja morali saznati nešto pobliže. Nasuprot tome, kategorija **usmenog**, koja je više tehničke prirode, može se operacionalizirati, a njena je prednost i u tome da je prilično jednoznačna.

Prilično — i tu ima mjesta daljim pitanjima i ograničenjima. Ne može se svaki usmeni komunikacijski događaj pripisati području folklora. U njemačkom, koliko je meni poznato, oznaka »usmeni« pripada govornom jeziku uopće u samo jednom, dosta uskom uznačenju: svakog proljeća tisuće mladića i djevojaka strepe pred »usmenim« — misli se na usmeni dio mature. Nitko neće tražiti da taj događaj uđe u folkloristiku, etnologiju. Ni emisije akustičkih (ni audio-vizualnih) medija nećemo dakako bez sustezanja, samo zbog njihove 'usmenosti', proglasiti predmetom naše znanosti. Postoje, doduše, unakrsne veze: znanost o književnosti često je bila u nedoumici ne znajući što da počne s tekstovima koji su se, bilo govoreni, glumljeni ili slikani, pojavili u novom obliku, tako da su na nekim područjima značajni poticaji za istraživanje medija potekli od folkloristâ; i svakako je točno ono na što je, primjerice, ukazao Kirill Čistov: da povratak k usmenim oblicima komunikacije na visokom stupnju tehničkog razvoja dopušta zaključak da ljudi pokušavaju ponovno steći barem neke od funkcija prijašnje usmene komunikacije. No ipak nitko neće doći na pomisao da televizijsku emisiju vijesti nazove folklorom.

Nije, dakle, svaki proces i sadržaj usmene komunikacije predmet naše znanosti. Na što se doista odnosi — heurističko! — obilježje usmenosti, može se objasniti upravo u opoziciji prema medijalnoj komunikaciji: to je neposredno predavanje, prisutnost ne samo govornika ili pripovjedača ili pjevača već također i slušaoca ili slušalaca, što načelno omogućava i povratnu vezu.

Obrnuto »usmeno« zasigurno nije isključivo obilježje folklora u smislu da se proces prenošenja praktički nikada ne bi mogao prekidati pojavom nekog drugog, ne-usmenog oblika komunikacije. Ako kakav vješt pripovjedač šaljivih priča i viceva bilježi sebi natuknice za svoje omiljele ili nove pričice, time sigurno ne oduzima sebi mogućnost da i nadalje stvara folklor; a i pri širenju pjesama nećemo smatrati da takvi zapisi barem za osobnu upotrebu (kakvima, uostalom, zahvaljujemo velik dio podataka o građanskim pjesmama kasnog srednjeg vijeka) narušavaju ili čak razaraju folklorne procese.

I odatle možemo zaključiti da očito nije važan jedino i isključivo usmeni oblik komunikacije, već moment čija je prisutnost u pravilu osigurana usmenom komunikacijom: to je način usvajanja koji osposobljava za — u pravilu varirajuću — reprodukciju i dalje prenošenje. To usvajanje samo po sebi ne mora biti kreativnije od recepcije neke knjige; novija estetika recepcije često ističe da i tu, čitajući knjigu, čitalac vrši stvaralački čin, te da se djelo svaki put ponovno uspostavlja zapravo tek njegovim aktivnim sudjelovanjem. No

tek aktivna reprodukcija — pa bilo to i samo puko ponavljanje — jamči da je prisutan onaj moment stvarnog usvajanja. I utoliko se usmenost također pokazuje kao obilježje koje se ne može tek mehanički registrirati, već kao indicija za određenu komunikacijsku povezanost funkcija.

To postaje još jasnije ako kategoriju usmenoga izdvojimo iz čistog sinkronijskog konteksta. Pojam folklora općenito prešutno uključuje tri različite domene ili područja usmenog prenošenja. Kao prvo, tu je aktualni **komunikacijski događaj** — na primjer, pripovijedanje neke priče u malom krugu šalaca. Takvi aktualni komunikacijski događaji predstavljaju za folkloristiku njene stvarne empirijske predmete istraživanja. Svaki takav komunikacijski događaj u principu čini sastavni dio niza povezanih komunikacija, koji omogućuje, primjerice, nekoj priči da se »proširi«, te da bude poznata i izvan granica jednoga jedinoga pripovjedačkoga kruga. Taj proces širenja mogli bismo označiti pojmom **difuzije**, koji bi, doduše, mogao biti i pogrešno shvaćen. A osim toga, svaki pojedini komunikacijski događaj i svaki takav niz komunikacijskih činova u principu je dio transmisije, procesa koji se odvija u duljim vremenskim periodima. Mogli bismo ga nazvati **tradicijom.**

Ta tri područja nisu povezana samo time što se prostorno ili vremenski dalekosežniji procesi tradicije sastoje od mnogih pojedinačnih komunikacijskih činova; ne postoji također ni čvrsta granica između procesa koji smo nazvali difuzijom i onoga nazvanog tradicijom. Njihova se međusobna povezanost u krajnjoj liniji temelji na načelnoj korelaciji prostora i vremena: širenje u prostoru nikad se ne zbiva istodobno; pretpostavka da se, primjerice, neka pripovijetka širi time što će slušalac u nekom pripovjedačkom krugu postati aktivan pripovjedač u drugom, uključuje činjenicu da će pritom proteći stanovito vrijeme. S druge strane, samo je apstraktno i teorijski moguće da se neka priča kroz dulje vrijeme prenosi na jednom te istom mjestu; u stvarnosti, empirijski, uvijek treba računati sa stanovitim prostornim pomicanjima i širenjima. Unatoč toj relativnosti, ipak se čini korisnim razlikovati proces difuzije koju djelo može postići u ograničenom vremenu (sjetimo se samo strelovite brzine kojom se šire vicevi), od dugotrajnijeg procesa tradicije, koji općenito obuhvaća više generacija.

Pojedini komunikacijski događaj u svakom je slučaju uklopljen u šire tradicijske veze, te ako se radi o folkloru, to općenito uključuje da se upravo i za tu prethodnu tradiciju pretpostavlja ili zahtijeva usmenost. Pogled na dugotrajniji komunikacijski niz dopušta nam da obilježje usmenog prenošenja primijenimo i na predmete i predmetna područja koja zapravo ne pripadaju jezičnoj tradiciji: i za običaje, za određene postupke likovne aktivnosti, pa čak i za neke radne procese može biti karakteristično da su se prenosili, te se čak i danas prenose, bez posredovanja kakve pisane informacije.

No s druge strane, postavlja se pitanje nismo li predaleko otišli ustvrdivši da se folklor prenosi **bez posredovanja pisane informacije.** Prvo stoga jer su relativno rijetki slučajevi kad možemo rekonstruirati čitav lanac tradicije — pa bismo tada jedva uopće kada mirne savjesti mogli govoriti o folkloru. A drugo i stoga jer bi tek valjalo dokazati da bitne karakteristike usmene tra-

dicije više ne mogu biti uspostavljene pošto je na kraće (ili čak duže) vrijeme tradicija bila prenesena u literarni oblik.

Pitanje o daljim tradicijskim vezama, a time i o izvorima, ne pripada obzorju aktualnih komunikacijskih događaja. Pitanje o porijeklu i razvojnim putovima neke pripovijetke, pjesme, izreke i sl. znanstveno je pitanje; sudionike u aktualnom komunikacijskom događaju to u pravilu ne zanima. To opet ne znači da modaliteti prethodne tradicije (recimo literarno porijeklo ili povremeno literarno prenošenje) nipošto ne mogu utjecati na današnji oblik prezentacije; no to je ipak iznimka.

U stvarnosti je pitanje o izvorima čak i onda kada je dostupno slušaocima nekog pripovijedanja za njih uglavnom sporedno. Ponekad će netko prekinuti osobu koja upravo priča vic primjedbom: »Ah taj! Taj (vic) je jučer bio na televiziji«, ili »Da da, to si pročitao u 'Sternu'« i sl. — no takvim primjedbama slušaoci ne žele prigovoriti pripovjedaču da je prekršio neke zakone vrste ili tradicije; one prije svega znače: Znam već tu priču, ne isplati ti se da je opet pričaš. Pripovjedača može poslužiti sreća kod narednog slušaoca, koji će ga pažljivo saslušati — i vic će se naći, uglavnom neovisno o činjenici da je do pripovjedača prispio pismenim putem, u usmenom komunikacijskom lancu.

Prema tome je vjerojatno da i kod drugih vrsta literarni međustupnjevi unutar duljih tradicijskih tokova nipošto ne moraju uzrokovati nešto poput nasljednih poremećaja. Predodžba koja usmenu komunikaciju folklora smatra netaknutom samo ako se zbiva u nedvojbeno nepismenim društvenim slojevima ili pak kulturnim područjima zacijelo je isto toliko pogrešna kao i njoj suprotna, koja oblike i sadržaje usmene folklorne komunikacije smatra isključivo nevažnim izdancima literarne produkcije.

Čini se, doduše, da postoji granica koja sprečava glatke prijalaze, granica kad više nije moguće lako i naivno kolanje iz jedne komunikacijske forme u drugu. Taj će kvalitativni skok prije svega biti rezultat kvantitativnih promjena: ako književnost u cijelosti 'zaplijeni' neku vrstu i ako je ta književnost svima dostupna, tada je vrlo vjerojatno da će se, namjesto živoj usmenoj komunikaciji, publika uteći književnosti — a dovoljno je i samo spomenuti da bi se moglo posegnuti za književnošću. O tome svjedoči čitav niz podataka o prenošenju pripovijedaka u posljednjih 150 godina; skupljači i zainteresirani folkloristi češće izvještavaju o potencijalnim pripovjedačima koji su odbili da pripovijedaju i namjesto toga uputili na tiskane zbirke. Ovamo pripada i pojava, registrirana također u mnogim zemljama i krajevima, da se doista živo usmeno prenošenje pripovijedaka može naći još jedino u sve manjem sloju nepismenog stanovništva — o takvu razvoju govore, na primjer, i statistički podaci o profesiji kazivačâ sakupljeni o najvažnijim njemačkim kazivačima pripovijedaka od kraja 19. stoljeća.

Opća prevlast književnoga, širenje 'alfabetske' kulture, dovelo je do toga da se više gotovo i ne može računati s duljim razdobljima tradicije. Folkloristički se interes sve više okreće kratkoročnim procesima ili, u gore objašnjenim kategorijama, procesima difuzije danas se poklanja isto toliko pažnje kao

i procesima tradicije, što nije umjetno izmišljanje programa radi stvaranja radnih zadataka, nego prilagođavanje novim okolnostima. No kao što književni međuperiodi unutar procesa tradicije ne uništavaju nužno folklor, tako ni drugačiji tehnički oblici komunikacije, medijalni oblici prenošenja unutar procesa difuzije ne moraju značiti kraj folklora.

Povezanost audio-vizualnih medija i folklora — koje na zanimljiv način spaja fenomen usmenosti — folkloristi će promatrati s dva potpuno različita, pa čak i suprotna aspekta. S jedne strane, mediji su uključili folklor u tehnički priopćajni oblik. To znači: radio, televizija, gramofonske ploče i sl. doprinose širenju produkata koji se — s pravom ili ne — smatraju rezultatom specifičnog procesa tradicije i stoga se nazivaju folklorom; za takve se produkte pretpostavlja da su bili usmeno prenošeni, pa dakle i usvojeni na odgovarajući način, što medijalnoj prezentaciji daje posebnu nijansu značenja. Naivno je očekivati da bi takvi produkti time mogli automatski biti ponovno pušteni u usmeni opticaj; u mnogim će slučajevima tehnički mediji vjerojatno prije biti posljednja stanica tradicijskog folklora iako u principu nipošto nije nemoguće da će i dalje kolati nemedijalnim putem.

Ovo bi bio poseban slučaj jednog drugog povezivanja medija i folklora: sadržaji emisija mogu se prenositi dalje u obliku karakterističnom za folklor, dakle usmeno, u direktnom kontaktu. Ako je prvi put ili i više puta u toku duljeg usmenog procesa širenja neka priča emitirana preko medija, to je ipak ne isključuje iz folklora, gdje može igrati značajnu ulogu. Ako bismo svemu što se ikada pojavilo u medijskom obliku uskratili naziv folklora, iz okruga naše znanosti morali bismo prognati jedno od najživljih područja današnjeg folklora, a to je pričanje viceva.

Takva kruta shvaćanja proizlaze iz predodžbe da prelazeći u tehničke medije folklor gubi svoju nevinost. Ta predodžba ne vidi da je danas svaka komunikacija, pa bila ona najprivatnija i najdirektnija, prožeta sadržajima, oblicima i modelima koji potječu iz područja masovne komunikacije. S druge strane, ona ne opaža ni regeneracijsku snagu koja se krije u procesu žive i intenzivne usmene komunikacije.

Takve ćemo procese najprije pronaći u malim grupama, unutar relativno čvrstih supkulturnih horizonata, koji nipošto ne moraju nužno biti i dugotrajni. Prošlost, koja nije bila nimalo ili je bila manje određena tehničkim medijima, pogodovala je razvoju većih, relativno jedinstvenih komunikacijskih horizonata; nije se tek slučajno pojavio interes za ekotipske karakteristike određenih tipova pripovijedaka i za slične lokalno obilježene oblike. Nasuprot tome, tehnički mediji sa svojom tendencijom univerzalnog niveliranja i svojim širokim dosegom paradoksalno upućuju folkloriste da svoja istraživanja usmjere na mnogo manje jedinice: u užem horizontu, a najčešće i u mnogo kraćim vremenskim razmacima, prije će nastati oblici komunikacije koji zaslužuju naziv folklora.

Prevela s njemačkog M. Häusler

HERMANN STROBACH
(Berlin)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
Izvorni znanstveni rad

Direktna usmena komunikacija kao bitno obilježje folklora?

Uz povijesno obrazloženje problema

Usmena i pamćena tradicija u obliku izravne usmene komunikacije predstavljala je u prošlosti tipično obilježje načina postojanja folklora. No to ipak nije ključni kriterij za određivanje biti folklora uopće. Povijesno gledano, usmena i pamćena tradicija i usmeni stil bili su u prošlosti karakteristični i za druge književne rodove, za epiku i za liriku. Usmena tradicija odgovara ranijem kulturnom stupnju razvoja ljudskog društva. Danas taj oblik tradicije sve više gubi na značenju u usporedbi s drugim medijima. Način prenošenja, a osobito tako specifičan kao direktna usmena komunikacija prema pamćenju, tek je sekundarno obilježje folklora. Folkloristika danas treba da svoja istraživanja proširi i na amatersku kulturno-umjetničku djelatnost i na nove navike i običaje u suvremenom životu.

Krajem 19. i početkom našeg stoljeća opsežno skupljanje građe i historijsko-filološka istraživanjja dokazala su za sve više folklornih produkata koji žive u narodu da su djela individualnih autora[1], koji često nisu pripadali radnim klasama i slojevima. Time su kriteriji o anonimnom ili kolektivnom postanku,

[1] John Meier, Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen, Halle a. S. 1906.

koje su naročito isticali neki romantičari[2], postajali sve manje važni za shvaćanje bîti folklora. Za određivanje te bîti akcent je pomaknut s postanka (produkcije) na prenošenje (tradiciju). Širenje i usmena tradicija postali su najvažniji kriteriji. Predavanje Johna Meiera **Umjetnička i narodna pjesma u Njemačkoj** iz godine 1897. najjasnije je obilježilo to pomicanje akcenta i snažno djelovalo na dalja istraživanja: »Stoga ćemo narodnom nazivati onu poeziju koja živi u narodu — narodu u najširem smislu —, no za koju narod ne osjeća nikakvih individualnih vlasničkih prava i kojom taj narod — svaki pojedinac u pojedinom slučaju — raspolaže i vlada po svojoj volji«.[3] Kolektivnost se sada smatrala bitnim obilježjem ne više postanka, nego usmenog prenošenja, što su polazeći s jezičnoteorijskih osnova formulirali P. Bogatirjov i R. Jakobson: »Poput **langue** i folklorno djelo postoji izvan pojedinih osoba, tek potencijalno, kao kompleks određenih normi i impulsa, kao podloga aktualnoj tradiciji, koju kazivač oživljava i ukrašava individualnim stvaranjem...«[4] Usmeno je prenošenje ocijenjeno kao produktivan čin koji se očituje u varijabilnosti prenesenog blaga.[5] Na temelju marksističkog poimanja naroda, gdje su determinante ekonomsko-socijalne prirode, Wolfgang Steinitz je narodnu pjesmu definirao kao »pjesmu bilo kakva porijekla koju je zajednica, kolektiv, prihvatila, te ju je narod tokom njezina razvoja stvaralački oblikovao«.[6]

U shvaćanju bîti folklora usmena je tradicija stekla dominantnu ulogu.[7] Pretežno je sakupljan usmeno prenošeni materijal, koji je ocijenjen kao primaran, autentičan izvor folklora. I primjenom terminâ i načinâ promatranja teorije komunikacije ističe se također — samo izraženo drugim riječima — shvaćanje da je usmena tradicija bitan kriterij folklora: »U folkloru komunikacija se zbiva prirodno, na temelju direktnog kontakta, tj. ona se služi prirodnim kanalima, riječ se predstavlja akustički, te shema takve komunikacije

[2] Shvaćanje da je narodna poezija anonimnog i kolektivnog porijekla često se naziva romantičkom teorijom. To ipak nije točno. Upravo o tom problemu romantičari su zastupali oprečna shvaćanja i vodili burne prepirke. Tako je Achim von Arnim, uz Clemensa Brentana urednik zbirke Des Knaben Wunderhorn, zastupao mišljenje da je narodna poezija individualnog porijekla; tezu o anonimnom, kolektivnom porijeklu — doduše ne samo narodne nego i »stare poezije«, koje je obje kao »prirodnu poeziju« suprotstavljao »umjetničkoj« — zastupao je Jacob Grimm. »Narodna poezija izvire iz duše cjeline, dok ono što nazivam umjetničkom poezijom izvire iz pojedinačnosti«, pisao je u okviru tog spora Jacob Grimm Arnimu. Jacob Grimm govori o narodnom pjesništvu kao o nečemu što »se stvara samo od sebe«, što »iz tihe snage cjeline lagano izbija na površinu«. Vidi: Achim von Arnim und die ihm nahestanden, ur. Reinhold Steig i Hermann Grimm. 3. Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, ur. Reinhold Steig, Stuttgart—Berlin 1904, str. 110, 116, 118, 134—139.

[3] John Meier, Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle a. S. 1906, str. 14.

[4] P. Bogatyrëv i R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, u: Donum Natalicium Schrijnen, Nijemegen-Utrecht 1929, str. 904—905; vidi također: Julius Schwietering, Das Volkslied als Gemeinschaftslied, u: »Euphorion«, 30, 1929, str. 239: »... narodna pjesma postoji samo kao pjesma zajednice«; u novije doba oslanjajući se na Schwieteringa Ernst Klusen zaključuje: »Bilo bi pogrešno smatrati da je kao nosilac pjesme ikada postojalo išta drugo osim »grupe«. (Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969, str. 28).

[5] Hermann Strobach, Variabilität. Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen, u: »Jahrbuch für Volksliedforschung«, 11, 1966, str. 8.

[6] Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, sv. 1, Berlin 1954, str. XXVI.

[7] Usp. Reinhard Peesch, Der Vorgang des Tradierens, u: »Deutsches Jahrbuch für Volkskunde«, 13, 1967, str. 115—117.

izgleda ovako: govoreni jezik — akustička percepcija, gestika — optička percepcija. Kao što vidimo, tekst se ovdje povezuje s elementima koji nisu neposredno vezani uz njega (intonacija — melodija, pokret — ples)«.[8] Taj »direktni karakter živoga kontakta« pri prezentaciji »djela narodne poezije« naziva se »prenošenjem od čovjeka do čovjeka bez materijalnih pomoćnih sredstava«.[9] Izraz »prenošenje od čovjeka do čovjeka bez materijalnih pomoćnih sredstava« opisuje, u stvari, usmenu tradiciju drugim riječima.

Istaknemo li i ocijenimo usmenu tradiciju kao bitno obilježje folklora, nužno se nameće pitanje o njegovu historijskom položaju, pitanje o kojemu se danas — mada ne tek danas — živo diskutira. S gledišta o usmenoj tradiciji čini se da je folklor, barem za velik broj zemalja, historijska pojava pretežno vezana za prošle društveno-kulturne prilike.[10] Usmenu folklornu tradiciju i s njome povezano stvaranje varijanata nalazimo doduše i u našem vremenu,[11] ponekad čak i kod šlagera,[12] kod pjesama koje nikad ne dospiju u tisak kao, na primjer, pjesme navijača nogometnih klubova i sl. Također valja uzeti u obzir da usmena tradicija nije imala povijesno različite uloge samo u raznim socijalnim slojevima nego i u raznim folklornim vrstama. Kod popijevki, zbog njihove glazbene komponente za razliku od teksta, usmena je tradicija mnogo dulje ostala »jedina mogućnost da pjesmu nauče i oni koji, a to je velika većina, ne umiju čitati note ni pjevati s lista«.[13] Pa ipak, usmena tradicija kao sredstvo folklorne komunikacije u cjelini se, bez sumnje, sve više povlači. »Širenje usmenom tradicijom, slobodnim preoblikovanjem, kreativnim prepjevima, većinom zamire. Taj proces pratimo u svim zemljama, iako s pomakom u fazi«.[14] Na temelju shvaćanja da je direktna usmena komunikacija odlučujući način postojanja folklora, nametnuo se zaključak da je folklor u svojim »primarnim egzistencijalnim oblicima neminovno osuđen na propast«.[15]

[8] Kirill V. Čistov, Aktuelle Probleme der sowjetischen Folkloristik, u: »Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte«, N. F. 5, 1977, str. 79.

[9] Isto.

[10] Također i Hermann Strobach, A marxista népfogalom és annak jelentősége a néprajzkutatás tárgyanak meghatá rozására [Marksistički pojam naroda i njegovo značenje pri određivanju predmeta istraživanja etnologije], u: »Ethnographia«, LXXX, Budapest 1969, str. 174.

[11] Vidi npr. Walter Wiora, Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein, u: Das Volkslied heute, Kassel und Basel 1959, str. 11—13. (= Musikalische Zeitfragen 7); Ernst Klusen, Zur Typologie des gegenwärtigen Jugendliedes, u: Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, str. 485. i d.; isti Über orale Tradition, u: Festschrift Matthias Zender, Bonn 1972, str. 845—849.

[12] Hermann Bausinger, Volkslied und Schlager, u: »Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes«, 5, 1956, str. 62; isti, Volkslied und Schlager, u: Handbuch des Volksliedes, ur. Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan, sv. 1, München 1973, str. 683; Werner Metzger, Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes in der BRD, Tübingen 1975, str. 137. i d. (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 39).

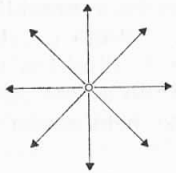
[13] Klusen, Über orale Tradition. n. d., str. 849; Wolfgang Suppan, Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock, Tutzing 1973. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 4) ukazuje na str. 32. i d., 79. i 105. na povijesnu činjenicu da od 16. stoljeća tekstovi i melodije u toku njihove tradicije nisu uvijek bili zapisivani u podjednakoj mjeri.

[14] Wiora, Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein, n. d., str. 10—11.

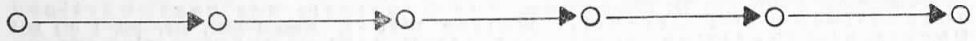
[15] Isto djelo, str. 10, vidi također str. 13—17.

Toj tezi neki stručnjaci suprotstavljaju mišljenje da »gramofonska ploča, radio, magnetofonska vrpca i televizija... predstavljaju nove mogućnosti usmene tradicije pored dosadašnjega osobnog prenošenja«, te da »usmena tradicija... i danas djeluje u gotovo neograničenom opsegu«.[16] No radi li se pri prenošenju pomoću akustičkih medija o usmenoj tradiciji? S tim u vezi Čistov govori o »današnjim kvaziusmenim« oblicima.[17] Bitno je ipak da tehnički mediji ne mogu ostvariti usmeno prenošenje u stvarnom smislu riječi, oni ne mogu uspostaviti direktnu komunikaciju. Shvatimo li takve akustičke medije kao usmenu tradiciju, tj. ako prihvatimo mišljenje da u folkloru oni mogu odigrati jednaku ulogu kao i prenošenje »od usta do usta«, dakle kao direktno usmeno predavanje, predvidjet ćemo upravo onu temeljnu razliku između folklora i medija bitnu za način i oblike postojanja prenošenog folklora, a time i za njegov karakter i funkciju uopće.

Tu temeljnu razliku određuju dva faktora. Prvo, pomoću tehničkih akustičkih medija folklorni se materijal ne prenosi direktno od čovjeka do čovjeka, već uvijek s istog medija do primaoca, i to do većeg broja primalaca. Priopćajni proces, sveden na najjednostavniji model, možemo stoga prikazati kao zračenje iz jednog izvora, u čijem se centru nalazi medij, koji dopire do potencijalno neograničenog broja primalaca:



Nasuprot tome, u usmenoj tradiciji prenošenje se odvija u komunikacijskom lancu, usmeno, od čovjeka do čovjeka:



Odatle proizlazi druga odlučujuća razlika. Folklorni materijal prenose moderni akustički mediji i upravo ga oni i čuvaju. Svaki folklorni produkt ovdje je uskladišten, te se prezentira uvijek u istom obliku. U direktnoj usmenoj tradiciji materijal je pohranjen u pamćenju osoba koje ga prenose. Te dvije ka-

[16] Klusen, Über orale Tradition, n. d., str. 852; na str. 853. čitamo o »navodnom nestajanju usmene tradicije« (istaknuo H. S.).

[17] Čistov, Aktuelle Probleme der sowjetischen Folkloristik, n. d., str. 78.

rakteristike, da se materijal čuva pamćenjem i prenosi usmeno, međusobno usko povezane, čine bît nepisane tradicije, direktne komunikacije bez materijalnih pomoćnih sredstava, i obilježuju njenu specifičnost. Stoga je »usmena tradicija« neprecizan naziv, koji ne obuhvaća specifične komponente procesa. Namjesto toga valjalo bi govoriti o usmenoj i pamćenoj tradiciji.

U pamćenju i prilikom reprodukcije prema pamćenju mijenja se, prije svega, oblik, stvaraju se varijante. Stoga je varijabilnost bitna karakteristika takve tradicije,[18] iako ona varira u pojedinim folklornim vrstama.[19] Varijabilnost je posljedica usmene i pamćene tradicije uopće, i to neželjena posljedica jer kazivači općenito ne žele mijenjati djelo, već ga reprezentirati u njegovu identičnom obliku, onako kako su ga čuli. No budući da djelo nije fiksirano, njegova se identičnost može samo djelomično očuvati. Ona je najpostojanija u bitnim, konstitutivnim elementima koji reprezentiraju određenu folklornu tvorevinu i prema kojima se ona još može prepoznati. Tendencija da bitni, konstitutivni elementi ostanu nepromijenjeni, postojani, a da oni manje bitni, dodani elementi više variraju, predstavlja zakonitost usmene i pamćene tradicije, čime se konačno obilježava karakter usmene folklorne tradicije kao jedinstva varijabilnosti i stabilnosti.[20] U današnjoj situaciji, kad se prenošenje vrši pomoću akustičkih medija, varijante susrećemo samo kao pojedinačne pojave.

Ipak valja ukazati na činjenicu da ni u prijašnjim vremenima usmeno prenošenje prema pamćenju nije bilo jedini oblik folklorne tradicije. »Ne smijemo zaboraviti udio tiska i pisma«.[21] Udjelu pismenih medija u starijoj folklornoj tradiciji istraživači obraćaju sve veću pažnju, naročito posljednjih godina. »Danas znamo da je već od 16. stoljeća narodna pjesma obilježena dvjema paralelnim tradicijama, od kojih se jedna oslanja na pamćenje, dok je druga aktualna, novostvorena, popularizirana pomoću medija«.[22] Sve od pronalaska tiska objavljivale su se zbirke pjesama koje su služile praktičnoj upotrebi i iz-

[18] Strobach, Variabilität, n. d., str. 8—9.

[19] Usp. Hermann Bausinger, Folklore und gesunkenes Kulturgut, u: »Deutsches Jahrbuch für Volkskunde«, 12, 1966, str. 23; isti, Formen der »Volkspoesie«, Berlin 1968, str. 47—48. (= Grundlagen der Germanistik 6).

[20] Obrazloženo analizama i opširnije prikazano u: Strobach, Variabilität, n. d., str. 1—9, naročito str. 8—9; usp. također: isti, Variabilität und Variation in der Volksüberlieferung, u: VII. Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques Moscou 1964, vol. VI, Moskva 1969, str. 246—251; Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung, Leipzig 1979, Einleitung, str. 9—12. O faktorima relativne stabilnosti vidi: Walter Anderson, Kaiser und Abt (FFC 42), Helsinki 1923, str. 399. i d.; Hermann Strobach, Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied, Berlin 1964, str. 390; Jaromír Jech, Relativitätsaspekte bei der Beurteilung der Variabilität und Stabilität, u: Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke, Göttingen 1968, str. 115—131; Kirill V. Čistov, Die Variabilität als Problem der Theorie der Folklore, u: »Lětopis«, Reihe C, 19, 1976, str. 22—33.

[21] Strobach, Bauernklagen, kao bilj. 20, str. 361.

[22] Rolf Wilh. Brednich, Städte als Innovationszentren der Volksliedüberlieferung, u: Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. 1972, ur. Rolf Wilh. Brednich, Freiburg i. Br. 1972, str. 64.

vršile znatan utjecaj na cirkuliranje pjesama.[23] Značajna uloga takvih pjesmarica kao medija za širenje i prenošenje vidljiva je iz činjenice da već u 16. stoljeću slijedi jedno izdanje za drugim. Tako je zbirka **Bergreihen** nakon prvoga očuvanog izdanja iz 1531. godine (koje vjerojatno čak nije ni bilo prvo) već 1533. godine doživjela novo, prošireno izdanje; 1536. i 1537. godine slijede dalje naklade, 1547. godine izlazi nastavak, a 1574. godine obnovljeno izdanje.[24] Drugi primjer predstavlja razgranata »porodica« frankfurtskih izdanja pjesmarice **Ambraser.**[25] A tiskali su se i bezbrojni listići (leci) s tekstovima pjesama, koje su u novije vrijeme zamijenili svesci s tekstovima popularnih šlagera. Istraživanja pokazuju da su takvi listići s pjesmama unosili nove pjesme u usmeni repertoar a ujedno i preuzimali usmeno prenošene popijevke i dalje ih širili.[26] Isto se može reći i o tiskanim zbirkama prigodnih pjesama za praktičnu upotrebu. »Tisak i usmeno širenje međusobno se prepleću«, ustanovio je već John Meier.[27] Od sredine 15. stoljeća sačuvane su rukom pisane pjesmarice, koje isprva potječu od pripadnika onih socijalnih slojeva koji su mogli steći literarno obrazovanje,[28] a kasnije, otprilike od polovine 18. stoljeća,[29] kao autore takvih svezaka sve češće nalazimo i pripadnike radnih klasa i slojeva. Takve rukopisne pjesmarice predočuju repertoar i omiljela djela svojih vlasnika,[30] a ostale su u upotrebi sve do danas.[31] I dramski tekstovi, i to ne samo oni veliki teatarski oblici nego i jednostavnije običajne igre s podjelom uloga,[32] također su djelomično fiksirani u rukopisima i na taj način prenošeni.

Pa ipak, za bît cjelokupne tradicije nije karakteristična »paralelnost« obaju načina prenošenja, onoga usmenog, prema pamćenju, i onoga pisanog, tj. oni nisu posvuda prisutni u jednakoj mjeri i nemaju uvijek jednaku funkciju. Za veliku većinu pripadnika radnih klasa i slojeva usmena tradicija prema pamćenju predstavljala je barem do u 19. stoljeće glavni oblik usvajanja i prenošenja folklornih dobara. Tiskani se materijal uvodio u folklornu tradiciju često tek posredstvom pjevača i kazivača. Oni su bili polazišta i oslonci za građu koja se prenosila pretežno pamćenjem i usmeno. Rukom pisane pjesmarice također su podupirale i dopunjavale usmenu tradiciju.[33] Tokom dugih povijesnih perioda u određenim klasama i slojevima, čiji se sastav i opseg mijenjao s društvenopovijesnim razvojem, usmena i pamćena tradicija bila je, mada doduše ne jedini, ali ipak znatno najčešći oblik transmisije folklora. Time je usmena i pamćena tradicija u obliku direktne usmene komunikacije za taj folklor predstavljala općenito, tipično, obilježje njegova načina postojanja.

No postavlja se pitanje može li taj specifični oblik tradicije, čije je bitno svojstvo direktna usmena komunikacija, biti kriterijem za određivanje bîti folklora uopće, te da li je opravdano izjednačiti folklor s usmenom i pamćenom tradicijom.

Povijesno gledano, usmena i pamćena tradicija i usmeni stil »u starije su doba bili karakteristični za svaki književni rod, za epiku kao i za liriku«.[34] Još se srednjovjekovno viteško dvorsko pjesništvo, naročito popijevka, »velikim dijelom prenosilo usmeno; to je bila nepisana poezija čiji je stil potpuno obilježen usmenom tradicijom«.[35] U viteškoj ljubavnoj lirici (höfischer Minnesang) improvizacija živi sve do kraja 14. stoljeća.[36] To prije svega važi za pjesništvo putujućih pjevača, tzv. špilmana, sve do kasnoga srednjeg vijeka. »Mnogi srednjovjekovni prikazi iz života putujućih pjevača dokazuju da je putujući muzičar, poput menestrela, uvijek pjevao i svirao bez ikakva pismenog predloška, oslanjajući se jedino na svoje dobro pamćenje i na zanatski izučene vještine. Pritom je neminovno nešto mijenjao, dodavao ili oduzimao«.[37] Stoga je feudalno odnosno za feudalno plemstvo stvarano pjesništvo ranog, a donekle još i razvijenog feudalnog društva pretežno obilježeno usmenom i pamćenom tradicijom i varijabilnošću tekstova. Napokon, i latinske su pjesme putujući studenti također pjevali u raznim varijantama, kakve nalazimo i u usmeno prenošenoj narodnoj pjesmi.[38] Otkako je u 14. stoljeću papir znatno pojeftinio, a u 15. stoljeću pronađen tisak, te posebno otkada je u doba humanizma, renesanse i reformacije[39] obrazovanje znatno uznapredovalo, kultura vladajuće

[23] Usp. npr. Die Darfelder Liederhandschrift 1546—1565, ur. Rolf Wilh. Brednich, Münster 1976, str. 31. i d.; o pripovijetkama vidi: Kurt Ranke, Orale und literale Kontinuität, u: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem, ur. Hermann Bausinger i Wolfgang Brückner, Berlin 1969, str. 112: »... da trajno pismeno fiksiranje pripovjednih sižea ipak utječe stabilizatorski na pripovjednu građu«.

[24] Bergreihen. Eine Liedersammlung des 16. Jahrhunderts mit drei Folgen, ur. Gerhard Heilfurth, Erich Seemann, Hinrich Siuts i Herbert Wolf, Tübingen 1959, str. XIII—XIV.

[25] Ludwig Erk i Franz M. Böhme, Deutscher Liederhort, sv. 1, Leipzig 1893, str. XLI—XLII.

[26] Usp. Strobach, Bauernklagen, str. 362.

[27] Meier, Kunstlieder im Volksmunde, n. d., str. XLIV.

[28] Usp. npr. Friedrich Ranke, Zum Begriff »Volkslied« im ausgehenden Mittelalter, u: »Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde«, 33, 1933, str. 100—129; Brednich, Die Darfelder Liederhandschrift, n. d., str. 28—31; Die Ebermannstädter Liederhandschrift, ur. Rolf Wilh. Brednich i Wolfgang Suppan, Kulmbach 1972, str. 18; Handbuch des Volksliedes, sv. 1, n. d., str. 596. i d.

[29] Usp. npr. Hermann Strobach, Neue Quellen zu antifeudalen Volksliedern, u: »Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte«, N. F. 2, 1974, str. 225; isti, Bauernklagen, n. d., str. 363. i d., 366.

[30] Usp. npr. Max Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit. Studien am deutschen Volkslied in Lothringen, Frankfurt a. M. 1932, str. 80. i d.

[31] Ernst Klusen, Zur Situation des Singens in der BRD, I. Der Umgang mit dem Lied, Köln 1974, str. 86.

[32] Usp. Strobach, Bauernklagen, n. d., str. 40, 250, 257, 363.

[33] Vidi npr. Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied. Ein Beitrag zur Dorfkultur des Münsterlandes, Münster: Westf. 1931, str. 112. i d.; Strobach, Bauernklagen, n. d., str. 363. i d.; Klusen, Zur Situation des Singens, n. d., str. 101.

[34] Alfred Götze, Vom deutschen Volkslied, Freiburg i. Br. 1921, str. 47.

[35] Werner Danckert, Das Volkslied im Abendland, Bern-München 1966, str. 16.

[36] John Meier, Balladen, Teil 1, Leipzig 1935, str. 27; vidi također John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, n. d., str. VIII.

[37] Walter Salmen, Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, Kassel 1960, str. 102; vidi također: Götze, Vom deutschen Volkslied, n. d., str. 47; Meier, Balladen, Teil 1, n. d., str. 27; isti, Kunstlieder im Volksmunde, n. d., str. VIII; Hermann Bausinger, Formen der »Volkspoesie«, Berlin 1968, str. 256 (= Grundlagen der Germanistik 6).

[38] Meier, Kunstlieder im Volksmunde, n. d., str. XLII—XLIII.

[39] Zur Geschichte der Kultur und Lebensweise der werktätigen Klassen und Schichten des deutschen Volkes vom 11. Jahrhundert bis 1945. Ein Abriß, Autorenkollektiv unter Leitung von Bernhard Weißel, Hermann Strobach und Wolfgang Jacobeit, »Wissenschaftliche Mittleilungen der Deutschen Historiker-Gesellschaft«, 1972/I-III, str. 64. i d.

klase i ranoga prodornoga građanstva ubrzo se počela sve više oslanjati na tiskani tekst. Osvrnemo li se preko granica njemačke i evropske kulture, naći ćemo velika područja visoko razvijene poezije koja je izrasla na tlu antagonističkih i diferenciranih klasnih odnosa i prenosila se stoljećima a da nikad nije bila pismeno fiksirana.[40]

Gledano historijski, usmena i pamćena tradicija nije, dakle, bila karakteristična samo za folklor. Kao jedini ili najčešći način tradicije ona odgovara određenom kulturnom stupnju, koji, općenito uzevši, pripada jednome ranijem stupnju razvoja ljudskog društva. Usmena i pamćena tradicija održala se i prevladavala vrlo dugo, i to prije svega u radnim slojevima izrabljivanog naroda, što je bilo uvjetovano ekonomsko-socijalnim odnosima, te odgovarajućim načinom života i duhovnokulturnim mogućnostima tih klasa i slojeva u raznim periodima antagonističkoga klasnog društva. Usmeni oblik prenošenja prema pamćenju prevladava tamo gdje nepismenost obuhvaća veći dio stanovništva, odnosno gdje su vještine pisanja i čitanja vrlo slabo ili nikako razvijene. Stoga je takav oblik bio karakterističan za narodno pjesništvo seljaka a u velikoj mjeri i nižih, obrtničkih i plebejskih gradskih slojeva u doba feudalizma. Za dijelove izrabljivanih radnih masa, kao što su rani proletarijat i, prije svega, siromašno seosko stanovništvo, usmena je komunikacija barem djelomično zadržala svoje kulturno značenje sve do potpunog razvoja kapitalističkog društvenog uređenja.[41] Prenošenje kulturnih dobara usmeno i pamćenjem sve do danas nije sasvim istisnuto.[42] Pripovijetke, vicevi, pjesme i nadalje se prenose u direktnom usmenom kontaktu. No nema sumnje da taj oblik tradicije sve više gubi na značenju u usporedbi s drugim medijima,[43] koji po svom načinu djelovanja i svojoj funkciji predstavljaju — kao što je već pokazano — jedan drugi oblik komunikacije.[44]

Usmena direktna komunikacija koja se zasniva na pamćenju kao prevladavajući oblik tradicije time je historijska pojava. Nužno je, dakle, uočiti upravo ovu razliku: postoji li još uvijek usmena i pamćena tradicija pored ostalih danas sve moćnijih komunikacijskih oblika i sredstava, ili je ona oblik prenošenja kulturnih iskustava i dobara koji prevladava samo u određenom vremenu, gdje je opet ograničena na određene socijalne klase i slojeve. Shva-

[40] Danckert, Das Volkslied im Abendland, n. d., str. 16—17; Erich Seemann i Walter Wiora, Volkslied, u: Deutsche Philologie im Aufriß, ur. Wolfgang Stammler, 2. izd., sv. 2, Berlin—Bielefeld—München 1960, str. 360.

[41] Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung, Autorenkollektiv unter Leitung von Hermann Strobach, Leipzig 1979, str. 8. (= Reclams Universal-Bibliothek, sv. 782; isto izd. Röderberg—Taschenbuch, sv. 82, Frankfurt am Main).

[42] Vidi npr. Maja Bošković-Stulli, Zeitungen, Fernsehen, mündliches Erzählen in der Stadt Zagreb, u: »Fabula«, 20, 1979, str. 8—17, s daljim bibliografskim podacima.

[43] Bausinger, Formen der »Volkspoesie«, n. d., str. 256, tvrdi također da usmena tradicija pristaje »u najnovije doba tek uz mali broj pjesama i putova tradicije«.

[44] Čak i Klusen, Situation des Singens, n. d., str. 50, dolazi do zaključka da »tehnički mediji poput radija, magnetofonske vrpce, gramofonske ploče ili televizije . . . u prenošenju pjesama imaju jednako tako malu ulogu kao i pjesmarice«.

ćanja koja negiraju tu temeljnu razliku[45] nužno vode do nehistorijskih zaključaka i teza. »Duboke promjene od doba basmi pa sve do tehničkog doba jedva da se uzimaju u obzir«.[46] Jednostavno nije ispravno ponašati se kao da današnje doba sa svojim sve razvijenijim tehničkim medijima nije iz temelja preobrazilo i način komunikacije kulturnih dobara, te da usmena tradicija djeluje i dalje jednako kao i nekad. Jedino ako uzmemo u obzir mjesto i značenje što ga ima određeni oblik komunikacije u cjelokupnom društvenom sklopu kulture povijesnih epoha i određenih klasa i slojeva, moći ćemo ukazati na povijesne preobražaje.

Takvi su se preobražaji zbivali u povijesti narodne tradicije sve od vremenā u koja sežu naša svjedočanstva o njima. Tako, npr., podaci iz 15. i ranog 16. stoljeća, kada se javljaju prva učestala povijesna svjedočanstva o tradiciji njemačkog narodnog pjesništva, pokazuju da je u to vrijeme usmena i pamćena tradicija — dakle, pjesme, pripovijetke, jezično blago kao i životna iskustva izražena u raznim jezično-poetskim oblicima — činila najvažniji dio duhovne kulture naroda na selu i nižih gradskih slojeva. Nasuprot tome, već u to doba u kulturu srednjih gradskih slojeva, prije svega cehovskih majstora i sitnijih trgovaca, pored spomenute usmene tradicije ulaze i literarni sadržaji i oblici (npr. u tzv. Meistersangu). Kako već u 16. stoljeću pismenost naglo raste, najprije u srednjim, zatim i u nižim gradskim slojevima, a od 19. stoljeća konačno i među seoskim stanovništvom, usmeno i pamćenjem prenošene vrste narodnog pjesništva imaju sve manje udjela u duhovnoj kulturi tih ljudi, a njihovo mjesto postupno zauzima raznovrsno literarno štivo najrazličitijeg porijekla. Moderni se tehnički mediji priključuju pisanim oblicima komunikacije da bi zajedno odlučno utjecali na stupanj i karakter društveno-kulturne komunikacije.

S obzirom na opći društveni položaj i kulturno značenje direktnu usmenu komunikaciju na temelju pamćenja valja stoga promatrati kao kulturnopovijesnu pojavu uvjetovanu ekonomsko-socijalnim odnosima, stanjem obrazovanja te razvijenošću proizvodnih snaga i čovjekova vladanja prirodom u danom povijesnom razdoblju. Učinimo li je primarnim kriterijem za određivanje folklora, tada, kao prvo, za prošla razdoblja ne možemo razgraničiti folklor od ostalih kuulturnih pojava,[47] i drugo, time smo nužno folklor ograničili na onaj povijesni period u kojemu je taj kriterij tipičan oblik pojavljivanja folklora. U tom slučaju folklor u svome primarnom načinu postojanja[48] karakterističan

[45] Tu razliku negiraju neki znanstvenici kada u usmenu tradiciju kao »njene nove mogućnosti« uvode »gramofonske ploče, radio, magnetofonske vrpce i televiziju«, te zaključuju da »usmena tradicija . . . još i danas moćno traje, jedva nešto ograničena, kao osnovna količina popijevki što su u opticaju u amaterskom pjevanju«. (Klusen, Über orale Tradition, n. d., str. 852; također Dietz-Rüdiger Moser, Kritik der oralen Tradition, u: »Studia Fennica«, 20, Helsinki 1976, str. 219). Vidi i bilj. 44.

[46] Walter Wiora, Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das »Volkslied« durch historische Untersuchungen, u: »Jahrbuch für Volksliedforschung«, 14, 1969, str. 5.

[47] I za sadašnje bi se doba javile poteškoće, npr. pitanjem valja li sve viceve koji su u opticaju smatrati sastavnim dijelom folklora.

[48] O nasljednoj funkciji folklora, problemu nasljedstva i tezi o »drugoj egzistenciji« itd. ovdje nećemo raspravljati. Članak o tome bit će objavljen u »Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte«, 10, 1982.

je samo za određeni stupanj povijesnog razvoja, shvaćen je kao fenomen koji nestaje ili je već nestao, te danas nalazimo još samo njegove ostatke na periferiji glavne linije kulturnog razvoja.

Dalje više, naravno, ne možemo odlagati pitanje kako definirati pojam folklora uopće. Razni znanstvenici u raznim zemljama upotrebljavaju taj pojam u različitim značenjima. Ponekad on obuhvaća čitavo područje narodne tradicije,[49] a ponekad samo njen jezično-glazbeni (»umjetnički«) dio. Kao što je poznato,[50] pojam je stvoren sredinom 19. stoljeća da bi, oslanjajući se na arhaičnu nijansu u značenju, koju je njegovim sastavnim dijelovima **folk** i **lore** pribavila romantička književnost, označio duhovnu tradiciju i osobitost »puka, naroda«; pojam folklora obuhvaćao bi »manners and customs, observances, superstitions, ballads and proverbs«, objašnjavao je tvorac tog pojma William John Thoms.[51] Jezične »umjetničke« tvorevine ovdje se spominju tek na posljednjem mjestu. No naglašena je opreka prema literarnoj kulturi: »It is more a Lore than a Literature... Folk-Lore — the Lore of the People«.[52]

Većina znanstvenika upotrebljava pojam folklor upravo u tom »srednjem« opsegu značenja, koji obuhvaća navike i običaje, vjerovanja, način mišljenja, jezičnu i glazbenu tradiciju, dakle tzv. duhovnu kulturu.[53] Ta su kulturna očitovanja i danas, nakon preobražaja u komunikaciji, i nadalje djelomice relevantna, ali su u drugačijim komunikacijskim uvjetima pretrpjela neke promjene. Te promjene pogađaju sva folklorna dobra, a možda najdublje ona jezično-glazbena. One se ne očituju samo u izmijenjenom načinu prenošenja nego prije svega u novim mogućnostima i oblicima kulturno-umjetničke djelatnosti, i to i u produkciji i u recepciji.[54] Stoga načine prenošenja, a pogotovo tako specifičan kao direktnu usmenu komunikaciju prema pamćenju, valja smatrati tek sekundarnim obilježjem folklora. Folkloristici zasigurno i nadalje ostaje važnom zadaćom da prati i istražuje daljí život tradicijskih načina prenošenja, kakav je usmena tradicija u izmijenjenim uvjetima sadašnjih društveno-kulturnih odnosa. No svoja će istraživanja morati protegnuti i na nove načine i oblike kulturno-umjetničke amaterske djelatnosti i na one navike i običaje, predodžbe i načine mišljenja koji karakteriziraju suvremeni način života i tvore nove tradicije.

[49] Usp. Bausinger, Formen der »Volkspoesie«, n. d., str. 38.

[50] Vidi Gustav Kossinna, Folklore, u: »Zeitschrift des Vereins für Volkskunde«, 6, 1896, str. 188—192; Fritz Willy Schulze, Folklore. Zur Ableitung der Vorgeschichte einer Wissenschaftsbezeichnung, Halle (Saale) 1949. (= Hallische Monographien 10).

[51] Citat naveden prema Kossinna, n. d., str. 190. Herderove predodžbe o narodnoj poeziji i tradiciji mnogo su bliže tom shvaćanju nego većina kasnijih definicija njemačkih pojmova »narodna pjesma« i »narodno pjesništvo«. Vidi o tome: Hermann Strobach, Herders Volksliedbegriff, u: »Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte«, N. F. 6, 1978, str. 9—55.

[52] Kossinna, n. d., str. 190.

[53] Bausinger, n. d., str. 39.

[54] Opširnije u Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung, n. d., str. 22. i d.; Geschichte der deutschen Volksdichtung, ur. Hermann Strobach, Berlin 1980.

Pritom valja svakako uzeti u obzir historijsku promjenljivost, te socijalno-kulturnu, funkcionalnu i estetičku slojevitost kao opće oblike u kojima se pojavljuju sve tradicije i sva dobra narodne kulture. Povijesni preobražaji i slojevitost[55] karakterizirali su također i historijski folklor. Tako je, na primjer, narodno pjesništvo nekog razdoblja i svake društvene klase i sloja oduvijek — ili barem otkada postoje direktni izvori o tome — bilo nadasve složena pojava. Sezalo je od vezanih običajnih pjesama pa sve do zabavnih pripovijedaka, pjesama, izreka itd., obuhvaćalo je djela najrazličitijih sadržajnih ili estetičkih zahtjeva, te pjesme pjevane pojedinačno[56] ili u grupi. Stoga neće biti od velike koristi ako se prvenstveno budemo usredotočili na diskusiju o pojmovima i o zamjenjivanju zastarjelih termina, koji su već posvuda u općoj jezičnoj upotrebi. Uvijek je mnogo plodnija ona diskusija koja nastoji precizno odrediti sadržaj naših znanstvenih termina kakav bi prihvatila većina stručnjaka — ne zanemarujući, naravno, različite nacionalne i regionalne razvojne putove i oblike. Takva bi diskusija, uzimajući u obzir današnje izmijenjene uvjete, koji se i nadalje ubrzano mijenjaju, tragala za određenjima koja ne bi sputavala pažnju stručnjaka usmjeravajući je, prije svega pri analizi suvremenih procesa, na tradicionalne oblike ili tek na pojedine momente i funkcije, nego bi mogla obuhvatiti i dalje razvojne tokove, nove mogućnosti i pojave.

Prevela s njemačkog M. Häusler

[55] Vrlo zanimljivo istraživanje o funkcionalnoj slojevitosti pjevanja balada provela je Nives Ritig-Beljak, Einige Bemerkungen zur gesellschaftlichen Funktion der überlieferten Erzähllieder in Slawonien, u: 9. Arbeitstagung über Fragen des Typenindex der europäischen Volksballaden vom 21.—23. 8. 1978 in Esztergom / Ungarn, Tagungsprotokoll, Budapest 1979, str. 103—109.

[56] Stoga ako npr. zamijenimo pojam »narodna pjesma« terminom »grupna pjesma« (termin nastao na temelju pogrešno shvaćene Herderove interpretacije), nećemo dobiti precizniji već jedino uži naziv: Ernst Klusen, Das Gruppenlied als Gegenstand, u: »Jahrbuch für Volksliedforschung«, 12, 1967, str. 21—41; Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969. Pjesma ne živi samo u grupi, ni danas niti je ikada ranije živjela samo u tom obliku. Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied, n. d., koja je istraživala zajedničko, »grupno« pjevanje, zaključuje: »Pored takva zajedničkog pjevanja pojedinci su, naravno, mnogo češće pjevali sami«. (str. 103, usp. i str. 95) Slično koncipirano istraživanje dovelo je Fritza Spiesera do jednakog zaključka. Vidi: Das Leben des Volksliedes im Rahmen eines Lothringer Dorfes, Bühl—Baden 1934, i druge monografije. Čak i sâm Klusen dopušta da »pjevanje za sebe« zauzima važno mjesto: Fund und Erfindung, n. d., str. 11. i d., 13, 25, te u njegovoj studiji Zur Situation des Singens, n. d., str. 17.

DAN BEN-AMOS
(Philadelphia, N. J.)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

Izvorni znanstveni rad

Posrednici folklora u kulturi

U potrazi za definicijskim obilježjem folklora autor preispituje još jednom povijest termina. Osvrćući se na raniji vlastiti prijedlog da se atribut tradicije zamijeni pojmom umjetničke komunikacije u malim grupama, ispituje osonvne kulturne pojmove koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti: kontekst, izvedbu (performance), okvir i sistem. Analiza pokazuje da postoje podaci o postojanju umjetnosti u mnogim društvima, pa je tako i definicija koja ovisi o pojmu umjetnosti prihvatljiva. Iako je ideja o umjetnosti potencijalno univerzalna, ipak je njezina primjena ograničena sistemom komunikacije svakog pojedinog društva. To dovodi do teškoća u razlikovanju folklora i drugih umjetničkih oblika. Industrijalizirana društva obnavljaju tradicije, ali iako su pjesme i priče po obliku iste, njihova je društvena osnova izmijenjena. Takve bi pojave morale postati predmetom folklorističkog istraživanja.

A) Aktualna dilema

Kada je William Thoms skovao i definirao izraz »folklor«, on je i ne znajući otvorio Pandorinu kutiju koju ni on niti bilo tko drugi nije više mogao poklopiti. Od tog vremena neprestano naviru nove definicije folklora (Ben-Amos 1971,3—9; Legros 1962). Thoms je naivno mislio da je tom gestom nacionalizma ponudio »dobru saksonsku složenicu« koja će nadomjestiti izraz »Popular Antiquities« (»narodne starine«), izveden iz latinskog. No zapravo, on je samo predložio ime za pojam koji još nije bio rođen ili je, što je još gore,

bio loše zamišljen. Logički ne mora postojati nikakva veza između »navika, običaja, obreda, vjerovanja, balada, poslovica, itd.« (1965, 5), koje, prema Thomsu, sačinjavaju jezgru folklora. On ih je sve svrstao u istu kategoriju na osnovi triju faktora, a to su: pripisuje im se starost, opaža se da će uskoro nestati, te se kao cilj postavlja njihovo spasavanje od potpunog zaborava. Smatrao je da kulturni elementi koje je nabrojio pripadaju »davnim vremenima«, te je na osnovi toga izveo dva zaključka: »prvo, koliko je toga što je neobično i zanimljivo na tom području sada potpuno izgubljeno, i drugo, koliko bi se toga još moglo spasiti ako se na vrijeme nešto poduzme« (1965, 5).

Svaki taj faktor zasebno ne bi bio dovoljan kao definicijsko obilježje, no činilo se da sva tri faktora zajedno daju nužne granice folkloru kao zasebnoj kategoriji. Iako Thoms zapravo nije jasno odredio bilo koje od teorijskih pitanja, dao je osnovne principe na kojima se disciplina folklora mogla razviti i na kojima će se i razvijati. Pripisivanje starosti, opažanje o skorom nestanku i cilj čuvanja od zaborava otada će se neprekidno iznova pojavljivati u raznim oblicima i kombinacijama u većini kasnijih definicija folklora.

Nažalost, sve do sada uspjeh je izraza »folklor« bio obrnuto proporcionalan uspjelosti samoga pojma. Što se više taj izraz prihvaća, pojam folklora postaje nejasniji. Za tu neizvjesnu situaciju postoji nekoliko razloga. Kao prvo, unutar svakog jezika »folklor« postaje višeznačan izraz čija se značenja šire. Na primjer, folklor u engleskom, između ostaloga, znači: »široko prihvaćena nepotkrijepljena naoko istinita ideja ili skup ideja« (Websterov rječnik). Konvergencija značenja koja povezuje neistinu s »pukom« (»folk«) odražava vrijednosno tumačenje vjerovanja nižih društvenih slojeva, kao i kvalitetu koja im se pridaje, te nema nikakve veze s onim što folklor zapravo jest.

Kao drugo, riječ »folklor« zajedno s riječima koje su joj srodne ili ekvivalentne, postala je u različitim jezicima izraz koji označava neki pojam unutar određenog sistema kulturnih kategorija. Budući da ne postoji savršeno semantičko podudaranje među jezicima, postoje znatne razlike između obilježja po kojima se folklor razlikuje od ostalih kategorija znanja. Nadalje, atributi i pobliže oznake koji izdvajaju folklor u odnosu prema ostalim područjima nužno su specifični za određenu kulturu. Na primjer, ideje o pučkom karakteru i tradiciji naglašenije su u francuskom izrazu **traditions populaires**, dok se čini da je ideja »naroda« najznačajnija semantička komponenta u ruskom izrazu **narodnaja poezija.** Uvrštavanje tekstova u kategoriju folklora često ovisi o njihovu podudaranju s tim implicitnim kulturnim pretpostavkama. Posljedica je toga da različite teme i oblici folklora izmiču pokušajima da se među njima odredi međusobno kulturno podudaranje.

Kao treće, narodne priče, narodne pjesme i narodni govor mijenjaju se kroz povijest. Klasična evropska priča, na primjer, nije više onako aktivan dio tradicionalnih evropskih i američkih repertoara kao što je nekoć bila. Drugi oblici i teme preuzimaju atribute seoskog života i »starinskih vremena« i postaju dio kategorije koju folklor predstavlja u modernom društvu. Čak kada bi kategorija folklora i bila postojana, što teško da bi se moglo uopće pretpostaviti, njegova bi jezgra ipak bila podložna povijesnim promjenama. Kao

posljedica toga javlja se potreba za novim definicijama folklora koje bi udovoljile kulturnim i povijesnim promjenama i prilagodile promjenljiva značenja samoj kovanici.

Svojim ranijim prijedlogom da se atribut tradicije kao primarni kriterij kojim se folklor definira zamijeni pojmom »umjetničke komunikacije u malim grupama« (Ben-Amos 1971, 13) pokušao sam olakšati neke probleme koje je Thoms na početku stvorio. Ta definicija u svojoj osnovi nudi kategoriju umjetnosti, modificiranu prema društvenim uvjetima, kao zamjenu za pripisivanje starosti, slučajno opažanje o skorom nestanku i cilj čuvanja od zaborava, koji su bili osnovne komponente Thomsove definicije. Tako shvaćen, folklor postaje neka vrsta umjetnosti prije negoli sastavni dio kategorija tradicije, religije ili znanja uopće.

No takva promjena nije potpuno bezazlena. Spašavajući pojam folklora iz živog pijeska kultura i vremena, ona također čini njegovu definiciju ovisnom o ideji umjetnosti. No nadalje, umjetnost ne mora nužno sačinjavati zasebnu kategoriju u svim kulturama iako se umjetnički oblici i ponašanje javljaju u svakom društvu. Estetsko se uvažavanje često zasniva na procjeni tehničke vještine, i čini se da je pojam umijeća općenitije priznat negoli pojam umjetnosti. Dosljedno tome, čini se da moja definicija ne pridonosi folkloru, već ga odvlači unatrag. Jer ako je nemoguće utvrditi da je umjetnost univerzalna kategorija, ili kulturno polje univerzalne primjenljivosti, kako je onda moguće definirati folklor kao neku vrstu umjetnosti i očekivati da ćemo ga naći u svakom društvu?

Nužno je naći rješenje tog problema. Ako želimo da folklor bude disciplina koja se obraća osnovnim ljudskim pitanjima, a ne opisna i partikularistička povijest ovog ili onog društva, njegov predmet mora sačinjavati kategoriju koja je univerzalno poznata. Prema tome, bilo bi pogrešno formulirati njegovu definiciju ovisno o nekoj etnocentričkoj ideji, u najgorem slučaju, ili, u najboljem, o nekoj ideji koja je samo ograničeno primjenljiva. No prije no što odlučimo napustiti tu definiciju iz logičkih razloga, vrijedilo bi ponajprije ispitati prirodu etnografskih podataka koji se protive njezinu prihvaćanju, te zatim osnovne kulturne pojmove koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti. Ako ispitivanje dovede do pozitivnih rezultata, to će nam omogućiti da ustvrdimo da ti kulturni posrednici pružaju definiciju umjetnosti, pa prema tome i folklora, u društvu, te da predmet izučavanja folklora ima stvarnu osnovu u kulturama naroda svijeta.

B) Etnografski dokazi

U svome već klasičnom iskazu o »primitivnoj umjetnosti« Franz Boas (1927, 1955) uzeo je tehniku postizanja tipičnih formi kao osnovu za estetsko reagiranje. Prema njegovu mišljenju, postoji »tijesna veza između tehnike i osjećaja za ljepotu« (1955, 11). Ne osporavajući tu osnovnu vezu, kasnija su antropološka istraživanja i mišljenja otkrila da se kod sve većeg broja naroda

javlja kategorija umjetnosti prije negoli umijeća. Jasno je da ćemo, kao i kada su u pitanju drugi oblici kulture, na granicama te kategorije prije naići na različitost negoli na univerzalnu ujednačenost. Do toga se došlo ispitivanjem održivosti estetskog rječnika i hijerarhije normi (Thompson 1966, 1973; Warren i Andrews 1977), otkrićem improvizacije i inovacija umjetničkog stvaralaštva u tradicijskim društvima (Crowley 1966; d'Azevedo 1958; Hymes 1975), proučavanjem društvene uloge i položaja umjetnika (d'Azevedo 1973; Smith 1961) i analizom homoloških odnosa između umjetnosti, kozmologije i društvene strukture (Fernandez 1966; Gossen 1971; Levi-Strauss 1964-1971). Ukratko, nakon više od pedeset godina istraživanja nije više moguće, a niti je opravdano svoditi umjetnost na vještinu. Umjetničko se stvaralaštvo u različitim kulturama cijeni i procjenjuje, te mu se daje određeno mjesto u društvenom životu. Čak i bez jasne artikulacije riječima umjetnost postaje »skrovita kategorija« (Berlin, Breedlove i Raven 1968) kojoj pripadaju i ples, i pričanje, i rezbarenje i pjesma; ljudi o njima govore na sličan način i pripisuju im slično djelovanje (Armstrong 1971) i vrijednosti.

C) Posrednici u kulturi

Sigurno je da je nedostatak artikulacije riječima metodološki problem s teoretskim implikacijama. Čak kada u nekom jeziku ne postoji riječ koja označava »umjetnost«, ljudi ipak mogu imati druge kulturne pojmove koji im omogućuju da neke aktivnosti kategoriziraju kao umjetničke i koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti. To su društveni pojmovi koji omogućuju članovima društva da utvrde razlikovnost umjetnosti i folklora u odnosu prema drugim društvenim i verbalnim aktivnostima. Htio bih ukratko ispitati četiri takva kulturna posrednika o kojima se u novije vrijeme mnogo raspravljalo u folkloristici i srodnim znanostima, uz napomenu da ovdje ne dajem iscrpan prikaz te problematike.

Kontekst. Pojam konteksta ne bi se pojavio da se njemu suprotni pojam »izvan konteksta« nije toliko upotrebljavao u analizi i interpretaciji. Kao što je istakao John Dewey »u svakodnevnoj komunikaciji licem u lice kontekst možemo bez straha zanemariti jer — on je tu neopozivo prisutan. Kada prelazimo preko njega a da ga ne primjećujemo, mi ga ne poričemo, već ga uzimamo kao nešto što se samo po sebi razumije« (Dewey 1931, 206). Paradoksalno, kontekst je pojam koji postaje očigledan samo zahvaljujući svojoj suprotnosti. Ideja »izvan konteksta« pokazuje nedostatak neutralnosti samoga konteksta, kao i posredovanje značenja koje ona vrši.

Dvostruke perspektive konteksta možda zbunjuju. S jedne strane postoji etnološko i analitičko mišljenje, i ono zahtijeva udaljenog promatrača koji pokušava razumjeti neku interakciju. Povijest folklora i društvenih znanosti svjedoči o sve većem poznavanju analitičke vrijednosti konteksta iz tih perspektiva (Ben-Amos 1977, 48—51; Sakoff 1972). Za sada postoji općenita svijest o

tome da je »kontekst interakcije u određenoj mjeri oblikovan i organiziran kao sastavni dio te interakcije u obliku komunikacijskog susreta« (Giddens 1979, 83), iako se, za metaforičke svrhe, javlja tendencija da se upotrebljava termin tekst tamo gdje bi drugi upotrijebili termin »kontekst« (Geertz 1973; Lotman 1977). Takvo se gledište, za svrhu tumačenja, nužno razvija **a posteriori,** nakon završetka društvene akcije.

S druge strane, postoji participacijski pojam o kontekstu, pojam koji upravlja akcijama ljudi u društvenim situacijama i iz kojega proizlazi očekivanje o podudaranju među sastavnim dijelovima nekog događaja. Takav pojam konteksta pretpostavlja integraciju djela i riječi. U tom je smislu pojam konteksta neizrečena misao vodilja za djelovanje i govor u društvu. Takav pojam dakle može pružiti mogućnost pojavljivanja jasnih umjetničkih formi ponašanja, za koje bi se inače moglo reći da odstupaju od norme, no koje u potpunosti odgovaraju kontekstu određene situacije.

Izvedba (Performance). Izvedba je način prezentacije koji daje društveno dopuštenje za komunikaciju izuzetnih formi govorenja i djelovanja. Pripovjedači i mužičari, kao i rezbari i plesači prikazuju svoju umjetnost izvedbom. Taj način djelovanja omogućava manifestaciju umjetnosti u društvu. Pobijajući negativnu upotrebu tog izraza u lingvistici, Dell Hymes (1975, 13) tvrdi da je izvedba »realizacija poznatog tradicionalnog materijala — nešto što je stvaralačko, realizirano, postignuto i nešto što čak i nadilazi uobičajeni tok događaja«. Bauman predlaže da se izvedba opiše s obzirom na interakciju i ona je za njega:

»način govorne komunikacije riječima koja se sastoji od preuzimanja odgovornosti prema publici kako bi se prikazala komunikacijska kompetencija. Ta se kompetencija zasniva na znanju i sposobnosti da se govori na društveno podesan način. Izvedba za izvođača znači obavezu da preuzme odgovornost prema publici za način na koji se komunikacija provodi, iznad i onkraj referencijalnog sadržaja. Tako je s gledišta publike izvođačev ekspresivni čin označen kao podložan ocjeni za način na koji je izveden, za primijenjenu vještinu i uspješnost izvođačeva prikazivanja vlastite kompetencije« (Bauman 1977, 11).

No ipak, prema tim mišljenjima koja određuju izvedbu stvaralaštvo i društvena odgovornost rezultat su same komunikacijske snage tog načina govorenja: izvedba određuje umjetnost u društvu s obzirom na kulturu. Što god je umjetničko, mora se izvoditi, a što god se izvodi, predstavlja umjetničku izvedbu. Izvedba posreduje između tradicionalnog znanja i mašte, iskustva i umjetnosti.

Okvir. Umjetničke se izvedbe odvijaju unutar okvira koji imaju vremenske, prostorne i društvene granice. Svaki okvir ima svoju konstelaciju obilježja koja zajedno usađuju određena značenja u izvedbe. Okviri tako izražavaju smisao i simboličko značenje komunikacije, te pružaju ključeve za interpretaciju. Oni su kulturne kategorije koje se prihvaćaju **a priori,** čiji je smisao

poznat i koji prema tome mogu komunicirati značenja. Dok kontekst i izvedba posreduju između stvarnosti i pojma umjetnosti u društvu, okviri izvedbi prenose značenja pojedinih izvedbi. Kada poruke promijene okvir, dolazi do promjena u značenju; pripovijedanje se može pretvoriti u vlastitu parodiju ili, u drugom kontekstu, narodna popijevka može postati imitacijom narodnog pjevanja. Na taj način okviri i forme (koje su i same određena vrsta okvira) posreduju između značenja izvedbi. Istovremeno, zahvaljujući sposobnosti da mijenjaju prirodu komunikacije, oni mogu izmijeniti ono što nije umjetnost u umjetnost* i tako prenositi ono što je umjetničko u društvu (vidi Bateson 1972; Goffman 1974; Smith 1978).

Sistem. Uslijed raznolikosti okvira izvedbe koncepcija sistema postaje osnovom za razumijevanje umjetničkog izraza u društvu. Sistemska kvaliteta kulture, društva i jezika važna je odskočna daska modernih proučavanja. No uspjeh te analitičke koncepcije ovisi velikim dijelom o njezinoj sposobnosti da vrati perspektivu koju ljudi imaju u određenim društvima. Pojam sistema održava svijest o redu, smislu i značenju koja je zajednička članovima pojedinog društva. Oni mogu uočavati odnose između okvira i izvedbi i upravljati tim odnosima kako bi postigli određenu svrhu. Koncepcija sistema omogućuje publici da prihvati kreativnost pripovjedača, a da odbaci pjevanje luđaka. Koliko god umjetnost bila na granici odstupanja od svakodnevnog života, ona ima pravilan principijelan standard devijacije koji artikulira sistem i njegove kategorije, kao i rukovanje njima.

D) Zaključci

Takvo kulturno posredovanje, kao i novi etnografski podaci koji su do sada sakupljeni ukazuju na postojanje umjetnosti u mnogim društvima. Na osnovi toga moguće je poći dalje i prihvatiti definiciju folklora koja ovisi o pojmu umjetnosti, kao što je bio slučaj s mojom prijašnjom definicijom (Ben-Amos 1971). No ipak, dok je ideja o umjetnosti, a zajedno s njom i pojam folklora, potencijalno univerzalna, njezina je primjena ograničena sistemom komunikacije svakog pojedinog društva. U tradicijskim društvima sve se umjetničko stvaralaštvo kao i umjetničke izvedbe pojavljuju unutar malih grupa, te prema tome, ako prihvatimo društveni modifikator u definiciji, sve umjetnosti pripadaju kategoriji folklora. Nasuprot tome, u industrijaliziranim društvima, u kojima se umjetnička komunikacija odvija pomoću nekoliko društvenih kanala i medija, javljaju se mnoga obilježja koja sačinjavaju razliku između folklora i drugih umjetničkih oblika. Bez sumnje, svi oni pripadaju kategoriji umjetnosti, no međusobno se razlikuju s obzirom na svoju društvenu osnovu i referencije. Promjenom te osnove mijenja se i odnos izvedbi prema pojmu folklora.

* Ali ne obratno, jer umjetnička forma već ima prihvaćeni oblik i značenje, i bilo koja promjena će u tom slučaju biti umjetničko poigravanje, kojim se nužno, premda ne i namjerno, aludira na izvorno poznatu formu.

Često, nakon razdoblja u kojima su odražavala sebe same, industrijalizirana se društva prepuštaju obnovi prijašnjih tradicija. Dok pjesme i priče mogu biti iste, njihova je društvena osnova izmijenjena. One više ne slave neki događaj unutar tradicijske kulture, već svoju vlastitu tradicionalnost, pridajući same sebi kvalitetu »starinskih« pjesama ili priča u pokušaju da se moderna kultura učini tradicionalnom (vidi Hymes 1975, 353-356; Shils 1971). Ti su fenomeni rašireni u čitavom svijetu, te bi trebali postati predmetom folklorističkog istraživanja. Istovremeno nužno je razlikovati izvedbe koje nastoje referirati o sebi samima, privlačeći pažnju na svoju vlastitu tradicionalnost, od izvedbi u društvima koja su istinski tradicijska.

Prevela s engleskog L. Moravac

Bibliografija

Robert Plant Armstrong,

The Affecting Presence: An Essay in Humanistic Anthropology, University of Illinois Press, Urbana 1963.

Gregory Bateson,

A Theory of Play and Fantasy, u: **Steps to an Ecology of Mind,** Ballantine Books, New York 1972, str. 177—193.

Richard Bauman,

Verbal Art as Performance, Newbury House Publishers, Rowley, Mass. 1977.

Dan Ben-Amos,

Toward a Definition of Folklore in Context, »Journal of American Folklore«, 84, 3—15, 1971.

Dan Ben-Amos,

The Context of Folklore: Implications and Prospects, u: **Frontiers of Folklore,** izd. William R. Bascom, AAAS Selected Symposium 5, Westview Press, Boulder, Colorado 1977, str. 36—53.

Brent Berlin, Dennis E. Breedlove i Peter H. Raven,

Covert Categories and Folk Taxonomies, »American Anthropologist«, 70, 1968, 290—299.

Franz Boas,

Primitive Art, Dover Publications, New York 1927; 1955.

Daniel J. Crowley,

I Could Talk Old-Story Good: Creativity in Bahamian Folklore, »Folklore Studies«, 17, University of California Press, Berkeley 1966.

Warren L. d'Azevedo,

A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology, American Anthropology, »American Anthropologist«, 60, 1958, str. 702—714.

Warren L. d'Azevedo, izd.

The Traditional Artist in African Societies, Indiana University Press, Bloomington 1973.

John Dewey,

Context and Thought, »University of California Publications in Philosophy«, vol. 12, iii, str. 203—224.

James W. Fernandez,

Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics, »Journal of Aesthetics and Art Criticism«, 25, 1966, str. 53—64.

Clifford Geertz,

The Interpretation of Cultures, Basic Books, New York 1973.

Anthony Giddens,

Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis, University of California Press, Berkeley 1979.

Erving Goffman,

Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience, Harper & Row, New York 1974.

Gary Gossen,

Chamula Genres of Verbal Behavior, »Journal of American Folklore«, 84, 1971, str. 145—167.

Dell Hymes,

Breakthrough into Performance, u: **Folklore: Performance and Communication,** Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein (Eds.), Approaches to Semiotics 40, Mouton, The Hague 1975, str. 11—74.

Robin Lakoff,

Language in Context, »Language«, 48, 1972, str. 907—927.

Élisée Legros,

Sur les noms et les tendances du folklore. Musée Wallon, Liège 1962.

Claude Lévi-Strauss,

Mytologiques, 4 knjige, Plon, Paris 1964—1971.

Juri Lotman,

The Structure of the Artistic Text, translated by R. Vroon, »Michigan Slavic Contributions«, 7, Department of Slavic Languages and Literatures, The University of Michigan, Ann Arbor 1977.

Edward Shils,

Tradition, »Comparative Studies in Society and History«, 13, 1971, str. 122—159.

Barbara Herrnstein Smith,

On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language University of Chicago Press, Chicago 1978.

Marian W. Smith, izd.,

The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Syimposium Held At the Royal Anthropological Institute, Routledge and Kegan Paul, London 1961.

Robert Farris Thompson,

An Aesthetic of the Cool: West African Dance, »African Forum«, 2, ii, 1966, str. 85—102.

Robert Farris Thompson,

Yoruba Artistic Criticism, u: **The Traditional Artist in African Societies,** edited by Warren L. Azevedo, Indiana University Press, Bloomington 1973.

William Thoms,

Folklore, »The Athenaeum« 982, 1846, str. 862—863. Novo izdanje: **The Study of Folklore,** edited by Alan Dundes, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. N. J. 1965, str. 4—6.

D. M. Warren i J. Kweku Andrews,

An Ethnoscientific Approach to Akan Arts and Aesthetics, »Working Papers in the Traditional Arts«, 3, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1977.

MAJA BOŠKOVIĆ-STULLI

(Zagreb)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

Izvorni znanstveni rad

O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta

U prvom dijelu članka razmatra se odnos prema usmenoj književnosti različitih rubnih pojava, koje po komunikacijskim oznakama nisu usmene, ali su s usmenom književnošću vrlo blisko povezane. Iz kruga tih pojava posebno se analiziraju tekstovi usmene književnosti kada su zapisani i objavljeni. Razmatra se njihov status u usporedbi s usmenom izvedbom folklornog djela. Članak raspravlja o problemu estetske funkcije usmenoga književnog djela — u njegovu izvornom kontekstu i u formi zapisanog teksta. Na više se primjera pokazuje kako usmeni tekstovi, kada su zapisani, mogu postati književnost s dominantnom estetskom funkcijom i pritom djelovati na čitatelje upravo zahvaljujući značajkama svoje usmenosti.

Da bi se bolje odredilo područje stvaranja koje razumijevamo kao usmenu ili folklornu književnost, korisno je razmotriti njegov odnos prema graničnim, bliskim, djelomice podudarnim, prepletenim ili analognim drugim područjima: prema širem kompleksu folklora (njegovim očitovanjima u glazbenom, plesnom, teatarskom i likovnom mediju); prema raznim tradicijskim pisanim tekstovima, koji po komunikacijskim oznakama nisu folklorni, ali su s folklorom blisko povezani (natpisi na vrčevima, na kuhinjskim zidnim tkaninama, na licitarskim srcima, katkada na nadgrobnim spomenicima, spomenarski zapisi, grafiti itd.); prema pučkoj književnosti; prema modernim funkcijskim ekvivalentima ili točnije surogatima folklorne književnosti u masovnim medijima;

prema centralnoj odnosno tzv. profesionalnoj književnosti (od srednjovjekovne do moderne — pri čemu se stupnjevi bliskosti i udaljavanja od usmene književnosti značajno razlikuju); prema djelima usmene književnosti u izvornom kontekstu i tim istim djelima tiskanim kao tekstovi pjesama, pripovijedaka, poslovica itd.

Svi su se ti odnosi u stručnoj literaturi već mnogo puta razmatrali, a i sama sam o nekima od njih pisala. Potpunije sagledavanje može pomoći da se odgovori na pitanje da li je shvaćanje folklora — ili točnije u okviru ovoga moga razmatranja shvaćanje folklorne, usmene književnosti — svodivo na prirodnu kontaktnu umjetničku komunikaciju (prema Čistovu), odnosno na umjetničku komunikaciju u malim grupama (prema Ben-Amosu)[1] ili takvo shvaćanje, riješivši neke prijašnje nedoumice, donosi u isti mah sa sobom niz novih, među kojima je i odnos prema navedenim rubnim pojavama.

Mislim da su Ben-Amosova i Čistovljeva zamisao, koje su u osnovi srodne (uz napomenu da Čistov za razliku od Ben-Amosa nije zanemario važnost folklorne tradicije), do sada najbliže ispravnom tumačenju specifičnosti folklora.

Izravno umjetničko priopćavanje, u realnom kontekstu male grupe, na usmeni način (kada je riječ o verbalnim oblicima) ili uz posrednu odnosno parcijalnu vezu s usmenošću (u ostalim oblicima), bitno obilježuje folklor. Razumijeva se takvo priopćavanje iz kojega nastaje kraća ili duža tradicija, komunikacijski lanac — prema Čistovu. S toga gledišta rubne pojave, navedene na početku, ne bi činile dio folklora, ali su one za nj tako važne i katkada su mu tako bliske da se, zavisno od aspekata pojedinih proučavanja, čiste granice u mnogim slučajevima ne mogu povući.

Ne bi trebalo inzistirati na sveopćoj upotrebljivosti termina usmena književnost jer su terminološke konvencije umnogome zavisne od postojeće tradicije u svakom jeziku, ali sām kriterij usmenosti ostaje distinktivnim mjerilom za tu vrstu književnosti.[2]

Pokušamo li usmenu književnost usporediti s pisanom iz onih razdoblja kada su obje bile uzajamno najbliže i najsličnije, sa srednjovjekovnom naravno, pomislit ćemo nedvojbeno, i s razlogom, na snažan udio tradicionalnosti i tradicijskog stila u oba slučaja. Ali upravo zbog usmenosti, zbog prenošenja od usta do usta, zbog formulnih modela u pamćenju i u podsvijesti umjesto pismom fiksiranih tekstova, tradicijski se stil usmene književnosti razlikuje

[1] K. V. Čistov, Specifika fol'klora v svete teorii informacii, u zborniku Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru (ur. E. M. Meletinskij i S. J. Nekljudov), Moskva 1975, str. 26—43. (Članak je prvi put objavljen god. 1972).

Dan Ben-Amos, Toward a Definition of Folklore in Context, »Journal of American Folklore«, 84, br. 331, Austin 1971, str. 3—15.

[2] Usp. Maja Bošković-Stulli, O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima, »Umjetnost riječi«, 17, Zagreb 1973, br. 3 i 4, str. 149—184. i 237—260.

od tradicionalnosti srednjovjekovnih pisanih djela.[2a] Tu različitost uvjetuje usmeni način postojanja — ne isključujući, naravno, uzajamno djelovanje pisanih i usmenih djela, što je problem druge vrste.

Povezanost pisane i usmene književnosti pronalazi se i u činjenici da su se srednjovjekovne književne vrste izvodile dijelom usmeno. Ta je misao o njihovoj uzajamnoj povezanosti ispravna, i trebalo bi, koliko je moguće, pratiti put nekih srednjovjekovnih književnih oblika od usmenosti do pisanosti i obrnuto; no pritom nema razloga da se usmene izvedbe srednjovjekovne epike ili lirike, ako je prenošenje njihovih invarijantnih okosnica bilo usmeno, ne smatraju dijelom tadašnjega usmenog pjesništva bez obzira na društvene slojeve koji su ih njegovali.

U naše doba, kada dosadašnje reprezentativne vrste usmene književnosti, kakve su primjerice bajke ili epske pjesme, postupno iščezavaju iz usmene tradicije, pokušavaju folkloristi sve češće uključiti u svoje područje i neke pojave koje su do sada bile izvan okvira njihova neposrednog interesa. Jedni se obraćaju oblicima koji sāmi nisu usmeni, ali su funkcijski donekle analogni usmenima, a drugi onima manje uglednim formama današnjega svakidašnjega kazivanja ili pjevanja. Oba ova kruga pojavā za folkloristiku su podjednako značajna i postajat će sve važnijima, ali bi se, po mome shvaćanju, ipak samo pojave iz druge grupe mogle bez rezerve smatrati folklorom ili folklornom književnošću.

Treću grupu pojavā čine tekstovi jučerašnje reprezentativne usmeno izvođene književnosti, koji se danas mogu čitati u knjigama. Objavljuju se na različite načine i s raznolikim namjenama: kao ilustrirana izdanja za djecu, kao đačka lektira, kao sentimentalno zavičajno štivo u lokalnim edicijama ili onima za iseljenike, kao publikacije namijenjene stranim turistima, kao reprezentativna spomen-izdanja nacionalne kulture, kao rafinirano odabrani književni tekstovi, kao znanstvene zbirke itd. Upotreba tih izdanja može s vremenom izmaknuti prvobitnoj namjeni, što se zgodno vidi u jednoj epizodi beogradske TV-serije **Vruć vetar** (početak 1980, autor scenarija Siniša Pavić), kada baka s interesom čita zbirku narodnih bajki, koju je njezin unuk odbacio.

Podijeljena su mišljenja o tome mogu li se objavljeni tekstovi smatrati i nadalje folklornom, tj. usmenom književnošću. U vrijeme dok su siže i tekst

[2a] Umjesto ovdje upotrijebljenog termina formulno služila sam se do sada oblikom formulativno. U našoj se stručnoj literaturi upotrebljavaju i oblici formulaično, formularno i neki drugi. Oblik formulno prihvaćam po preporuci jezičnog stručnjaka Dragice Malić. Po njezinu tumačenju, ako smo preuzeli stranu riječ formula, onda treba da i pridjeve izvedene od nje tvorimo po pravilima naše jezične tvorbe budući da primljena strana riječ ulazi u sustav jezika tek onda kad sama postane izvorište tvorenica i izvedenica. Više o tome govori se u studijama:

Rudolf Filipović, Kontakti jezika u teoriji i praksi, Zagreb 1971; Dragica Malić, Strane riječi u suvremenom standardnom jeziku, »Suvremena lingvistika«, 21—22, Zagreb 1980—81, str. 59—73.

U ovom se članku služim terminom vrsta za pojam koji sam u svojoj Usmenoj književnosti, 1978. (potpun naslov vidi ovdje u idućoj bilješci) zvala žanr. Taj sam izbor termina obrazložila ondje na 22. strani. U hrvatskoj se književnoteorijskoj terminologiji, osobito nakon knjige Zdenka Škreba Studij književnosti, ustalila upotreba termina vrsta. U usmenoj je književnosti taj pojam ponešto specifičan. Mislim da su, kad je riječ o usmenoj književnosti, vrsta i žanr istoznačni; u međunarodnoj folklorističkoj literaturi žanr znači isto što i vrsta. No ipak je bolje upotrebljavati u nas naziv vrsta radi usklađenja s terminologijom umjetničke pisane književnosti.

bili u središtu interesa folkloristā, to se pitanje za njih nije postavljalo, ali s pomakom istraživačkih orijentacija prema izvornoj interpretaciji, kontekstu, performanciji, sve su naglašenija nastojanja da se zapisani tekstovi izdvoje iz pojma folklor.

Nedvojbeno je točno da se djela usmene književnosti realiziraju kao improvizirane izvedbe u prirodnom situacijskom kontekstu, kao interpretacije kreativnih izvođača uz interakcijsko sudjelovanje publike, uvijek povezano s izvantekstovnim elementima izvođačeva glasa, mimike, gestā, melodije u pjesmi itd. te da se u zapisanome a i snimljenom tekstu gube značajne kvalitete tako ostvarenog kompleksnog, sinkretičkog i materijalno neulovljivog umjetničkog djela.

No riječima uobličen tekst ipak je nosilac temeljnog sloja usmenoga književnog djela. Nakon zapisa tekst doduše nije više identičan s usmenom izvedbom, ali ipak nastavlja svoj život na novoj razini — izgubivši neke kvalitete i vrednote i dobivši ujedno nove, čuvajući i nadalje vezu s folklornom, usmenom osnovom (ako je zapis teksta vjeran). O tome kako se autentične rečenice usmenog pripovjedača mogu s uspjehom prenijeti u pisani oblik i kako zapisani tekstovi mogu sugestivno sadržavati odjeke nekadašnjeg konteksta usmene izvedbe, pisala sam već u nekoliko zgoda i neću to ovdje ponavljati.[3] Da se usmeni jezik bitno razlikuje od pisanoga svojim redukcijama i eliptičnošću, poznata je činjenica, no kada je riječ o jeziku usmene književnosti ili o kazalištu, kako je zapazio Jurij Lotman, »usmeni (se) umetnički govor — od improvizacije narodnog pesnika do scenskog govora — organizuje na osnovu normalizovane i potpune, a ne skraćene govorne varijante«.[4] Time se, uz ostalo, olakšava prijelaz iz usmene u pisanu formu.

Kada ovdje govorimo o usmenoj književnosti izvan njezina izvornoga konteksta, osnovna pitanja koja će nas zanimati bit će ona o odnosu estetskih i praktičnih funkcija prije i nakon prelaska u pisanu formu i o reflektiranju tog odnosa na viđenje usmene književnosti kao umjetnosti.

Poznato je — osobito nakon strukturalističkih rasprava Jakobsona, Mukařovskoga i drugih — da je u umjetnosti i posebice u poeziji estetska odnosno pjesnička funkcija određujuća, dominantna, ali nije jedina funkcija, dok, u drugu ruku, sva ostala područja čovjekova djelovanja, pa dakako i jezik, mogu biti nosiocima estetske funkcije, ali je ona ondje podređena i sporedna.[5]

[3] Maja Bošković-Stulli, O rečenici usmenog pripovjedača, u knjizi Usmena književnost kao umjetnost riječi, Zagreb 1975, str. 153—174. (Članak je prvi put objavljen godine 1969).
Ista, Usmena književnost. Povijest hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1978, str. 7—323. i 641—651, posebno str. 19—21.
Ista, Vom Erzählen bis zur veröffentlichten Erzählung, »Artes populares«, 4—5 (1978—1979), Budapest 1979, str. 103—120 (= Ista, Od usmenog pripovijedanja do objavljene pripovijetke, »Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu«, Etnologija, NS, 34 (1979), Sarajevo 1980, str. 97—104).

[4] J. M. Lotman, Struktura umetničkog teksta, Prevod i predgovor Novica Petković, Beograd 1976, str. 147—148.

[5] O tome vidi osobito ove rasprave: Roman Jakobson, Lingvistika i poetika, Izbor Milka Ivić i Sreten Marić, Beograd 1966. (istoimena rasprava na str. 285—326).
Isti, Ogledi iz poetike, Izbor tekstova Milan Komnenić, Leon Kojen, Beograd 1978. (rasprave: Šta je poezija?, Dominanta).
Jan Mukařovský, Estetske razprave, Uvod in prevajalske opombe Frane Jerman, Ljubljana 1978. (rasprave: Estetska funkcija, norma in vrednota kot socialna dejstva, Mesto estetske funkcije med drugimi).

Ako u tzv. »čistoj« poeziji ne može biti riječi o isključivosti estetske, pjesničke funkcije, lako će biti razumljivo da se usmena ili folklorna književnost, koja je sva utonula u situacije realnog života, ne iscrpljuje svojom pjesničkom funkcijom. Postojanje izvanknjiževnih funkcija ne stvara, dakle, načelnu, nepremostivu razliku između folklorne i ostale poezije; no značajan udio tih praktičnih funkcija i način na koji se one u folklornom pjesništvu povezuju s estetskom funkcijom svakako su specifični, osobito u usporedbi sa shvaćanjem pjesništva počevši od razdoblja romantizma.

Jan Mukařovský ističe da nema stroge granice ni jednoznačnoga kriterija koji bi umjetnost odvajali od estetskih pojava izvan umjetnosti, ali naglašava i »polarizaciju među nadređenošću i podređenošću estetske funkcije u funkcijskoj hijerarhiji«. Kao posebne slučajeve, u kojima takve hijerarhije nema, gdje se dosljedno ne razlikuju funkcijska područja, pa nema ni prevlasti estetske funkcije, nego postoje u isti mah dvije međusobno kontaminirane dominantne funkcije — navodi on srednjovjekovnu crkvenu i folklornu umjetnost. U crkvenoj umjetnosti s njezinim dvjema dominantnim funkcijama »prva, to znači vjerska, tvori iz druge, tj. estetske funkcije sredstvo za svoju realizaciju«. U folkloru se funkcije, a među njima i estetska, uzajamno ne mogu razlučiti, pa se stoga »ne može razlučiti ni razgraničiti od ostalih djelatnosti sama umjetnost, ta djelatnost s dominantnom estetskom funkcijom«. Govoreći o sredinama koje ne poznaju kristaliziranu diferencijaciju funkcija, tj. o srednjovjekovnom i »folklornom« društvu, Mukařovský ustvrđuje da ondje ne postoji svijest o dominaciji estetske funkcije u umjetnosti, pa »stoga oni nemaju ni pojam umjetnosti u onom smislu kako ga shvaća današnje doba«.[6]

To naravno ne znači da bi srednjovjekovna ili folklorna umjetnost bile slabije izražene ili manje vrijedne od današnje umjetnosti. Estetska funkcija sama po sebi nije realno svojstvo nekog predmeta. Ona se očituje u društvenom kontekstu, ima sposobnost da izdvoji sām predmet i da na nj usredotoči pažnju, da izazove ugodu i da se priljubi uz formu stvari.[7]

U folklornoj, usmeno izvođenoj književnosti estetska (pjesnička) funkcija nije, dakle, dominantna tako da bi na istaknut i svjesno spoznan način izdvojila samu priču, pjesmu, poslovicu te da bi osnovnu pažnju skrenula na njihovu formu i na ugodu što je one stvaraju u času izvedbe. Lirska će pjesma uz latentnu pjesničku funkciju očitovati manifestnu funkciju kojom se realizira tok svadbenog ili jurjevskog ili kojeg drugog običaja; naricaljka će u provođenju običaja imati naglašenu emocionalnu funkciju; zaklinjanje će imati magijsku namjenu; poslovica će u sklopu razgovora u uopćenoj formi s prenesenim smislom karakterizirati neku konkretnu životnu situaciju; povijesna će predaja sugestivnim kazivanjem poučiti o prošlosti; poneka lirska pjesma ili balada, bajka, zagonetka poslužit će razonodi, skraćivanju vremena, što je relativno bliže isticanju estetske funkcije. Estetska funkcija neće tu nigdje biti podređena i sporedna kao u izvanumjetničkim pojavama, ali će ostati pretežno skri-

[6] Mukařovský, n. d., str. 64, 71, 234. i 129. Citati su u ovom tekstu prevedeni sa slovenskog prijevoda.

[7] Isto djelo, str. 60, 72. i 75.

vena. Praktično djelovanje bit će s njome sljubljeno i bit će upravo uz njezinu pomoć aktivirano.

Ono što će uistinu zračiti iz tih realizacija — jest poezija. Ona neće imati, ponavljam, svjesnu dominantnu funkciju, ali će biti stvaralački djelotvorna ispod razine svijesti; ostvarivat će se i kao umjetničko modeliranje svijeta i kao pjesnička jezična struktura. I upravo zbog toga, bez obzira na značajne razlike u rasporedu estetskih i izvanestetskih funkcija, usmena književnost, poglavito u onim primjerima kada njezine tekstove uobličavaju kazivači umjetnici, jest umjetnost riječi baš kao i tzv. »visoka« književnost. Nije napokon nimalo slučajno Jakobson, govoreći o nesvjesnim jezičnim strukturama u poeziji (u istoimenom članku), svoje misli obrazlagao ponajviše primjerima iz usmene književnosti.[8]

Višefunkcionalnost folklora s obzirom na prepletanje estetske i praktičnih funkcija razmatra u svojim studijama K. V. Čistov. On razlikuje vrste u kojima je estetska funkcija dominantna od onih s podređenom estetskom funkcijom, izvedenom iz praktične; uz to razlikuje vrste s namjernom, svjesnom estetskom funkcijom u času izvedbe (neke običajne pjesme, naricaljke i dr.) od vrsta u kojima ona nije spoznana (zaklinjanja, predaje, legende, memorati).[9]

Točno je zapažanje o donekle stupnjevitom razlikovanju udjela estetske i praktičnih funkcija među pojedinim vrstama folklorne književnosti, što se dopunjuje i razlikovanjem tog udjela u konkretnoj komunikacijskoj situaciji. No upravo zbog uzajamne nerazlučenosti funkcija estetskih i praktičnih taj raspon ne doseže ipak do izrazitog nadvladavanja ili do podređenosti estetske funkcije a ni do njezine svjesne namjernosti.

Govoreći u početku o shvaćanju folklorne književnosti kao izravne usmene umjetničke komunikacije realizirane u malim grupama i o dvjema međusobno bliskim definicijama — Čistovljevoj i Ben-Amosovoj — koje mi se čine prihvatljivima, naglasila sam kriterij usmenosti. Sada smo djelomice razmotrili i kriterij umjetničkoga. Pokazalo se da su pjesničke strukture i pjesničke odnosno estetske funkcije djelatne, ali prikrivene; da za razliku od moderne literature pjesnička funkcija u usmenoj poeziji nije dominantna, no nije ni podređena praktičnoj funkciji, nego je uz nju vezana. Može se, dakle, s mnogo razloga govoriti o umjetničkoj komunikaciji. Ona je u nekim slučajevima obilježena signalima i oznakama koje je posebno ističu (ipak ne u smislu modernog shvaćanja umjetnosti). Riječ je o naročitim situacijama predviđenima za izvedbu, o ritualu uvodnih i završnih formula, o strukturi radnje, o posebnom načinu interpretiranja glasom (npr. recitativ, izmijenjena intonacija, napjev) i dr.[10]

[8] Jakobson, Ogledi iz poetike (kao bilj. 5 — rasprava: Nesvesne jezičke strukture u poeziji).

[9] Kirill Čistov, Zur Frage der theoretischen Unterschiede zwischen Folklore und Literatur, u: Folk Narrative Research (= »Studia Fennica«, 20), Helsinki 1976, str. 148—158. (posebno str. 153—154).
Isti, Prozaičeskie žanry v sisteme fol'klora, u knjižici: Prozaičeskie žanry fol'klora narodov SSSR. Tezisy dokladov, otv. redaktor V. K. Bondarčik, Minsk 1974, str. 6—32. (posebno str. 10—11).

[10] Usp. Lotman, n. d., str. 213.
Ben-Amos, n. d., str. 10—11.

*
* *

Što se, napokon, događa s usmenoknjiževnim djelom nakon zapisa i nakon njegova izdvajanja iz izvornoga konteksta? Ponešto smo o tome već naznačili, no ostavljeno je za kraj pitanje o njegovu pjesničkom djelovanju u novome mediju.

Nabrojeni su u ovom razmatranju raznoliki načini i namjene objavljivanja tekstova s područja usmene književnosti. U svima njima prisutna je u manjoj ili većoj mjeri i estetska funkcija, ali je ona dominantna jedino u izdanjima što smo ih obilježili kao rafinirano odabrane književne tekstove. Takva su izdanja na području usmene književnosti relativno rijetka; estetska se funkcija usmene književnosti radije primjenjuje u službi drugih već spomenutih funkcija, često i u znaku folklorizma. No ovom nas zgodom folklorizam i ostale s njime više ili manje povezane namjene neće dalje zanimati.

U izdanjima u kojima se narodne pjesme ili pripovijetke objavljuju zajedno s tzv. »visokom« poezijom težište je na pjesničkoj funkciji. Takva je primjerice poznata Seghersova antologija francuske poezije. Srodna joj je u tom pogledu Milićevićeva i Šoljanova antologija hrvatske poezije. U Šoljanovu izboru svjetskih bajki donose se narodne bajke raznih naroda svijeta izmiješane s literarnim bajkama velikih književnika. Donekle se razlikuju Delorkove antologije hrvatske narodne poezije, koje sadrže samo usmene pjesme, ali probrane po mjerilima modernih pjesničkih senzibilnosti.[11]

Urednici takvih zbirki, koji najčešće nisu folkloristi, izjednačuju obično u potpunosti usmene pjesme ili priče s ostalom književnošću zbog njihovih pjesničkih kvaliteta. Oni biraju tekstove u kojima su pjesničke kvalitete izražene mnogo naglašenije nego u prirodnim tokovima kazivanja različitih, često i prilično slabo uobličenih folklornih tekstova. Profili takvih izbora obilježeni su, naravno, afinitetima i ukusima svojih autora.

Uzmemo li u obzir da je s prelaskom u tisak komunikacija postala tehničkom i neizravnom kao i u ostaloj književnosti, da su tekstovi oslobođeni svoga izvornoga konteksta i izvantekstovnih elemenata usmene interpretacije te, napokon, da su otpale prijašnje praktične funkcije i da je temeljna pažnja sada usredotočena na samu priču ili pjesmu i na njezinu formu, da je estetska funkcija postala, dakle, dominantnom — bit će nam donekle razumljiva takva stajališta koja žele bez ostatka izjednačiti usmenu književnost s pisanom.

Moderni će čitatelj pronaći u tekstu folklornog djela i nova, dotle neprimijećena značenja. Slično pri čitanju književnih djela iz prošlosti »sve noviji

[11] Navodimo kao primjere: Le Livre d'Or de la Poésie française des Origines à 1940, Réuni présenté et commenté par Pierre Seghers, Collection Marabout, Verviers s. a.

Nikola Milićević, Antun Šoljan, Antologija hrvatske poezije od XIV stoljeća do naših dana, Zagreb 1966.

100 najljepših svjetskih bajki, uredio Antun Šoljan, Zagreb 1969.

Narodne lirske pjesme, priredio Olinko Delorko, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 23, Zagreb 1963.

i noviji kodovi čitaočevih saznanja otkrivaju u tekstu nov semantičke slojeve«.[12]

Napomenuli smo, međutim, da kontinuirana veza među usmeno izvedenim djelom i zapisanim tekstom traje i nadalje. Usmeno se djelo nakon zapisivanja lom književnošću; njegova će recepcija kod distanciran ǧ čitatelja biti po mnogo čemu različita nego u krugu izvorne »male grupe«, ali će ono svoju sugesi objavljivanja izjednačilo po komunikacijskim oznakama i po funkciji s ostativnost ipak i dalje crpsti iz sačuvanih obilježja usmenog djela.

U folklornoj umjetnosti (slično kao u srednjovjekovnoj, u commediji dell'arte, u klasicizmu) vrijednost se djela — prema Lotmanu — mjeri pridržavanjem unaprijed utvrđenih pravila: u izboru riječi, gradnji metafora, ritualu pripovjedačke tehnike, u poznatim mogućnostima sižejnih kombinacija, u upotrebi općih mjesta. Prikazane se životne pojave pritom poistovjećuju s modelnim klišeima, koji su slušateljima poznati i uključeni su u sustav postojećih pravila. Pravila autora i pravila slušateljā javljaju se kao dvije pojave u stanju uzajamne istovjetnosti, pa se takav umjetnički sustav može nazvati estetikom istovjetnosti. No jednoličnost na jednome polu nadomješćuje se neobuzdanom raznolikošću na drugom: okamenjeli sustavi figura, sižejnih tokova itd. praćeni su živom i pokretljivom formom stvaranja — improvizacijom. Okovi strogih pravila i oslobađanje od njih u improvizaciji uzajamno se uvjetuju.[13]

Estetiku istovjetnosti mogu prihvaćati, prema Lotmanu, i suvremeni čitatelji djelā nastalih u njezinu okviru: kanoni, norme i klišei neće smetati pri čitanju bajke ili epske pjesme. Čitatelj, naime, usklađuje svoju recepciju djela s osjećajem o njegovoj pripadnosti određenom tipu estetike — u ovom slučaju estetici istovjetnosti.[14]

Čitajući, dakle, pjesme, priče i ostale oblike usmene književnosti, distancirali smo se od praktičnih funkcija i od izravnoga konteksta; pronalazimo u tekstovima neka dotle nezapažena značenja, dok nam negdašnja značenja ostaju dijelom skrivena. Estetska je funkcija stupila istaknuto u prvi plan, ali je i nadalje podešena prema pravilima estetike istovjetnosti; moderni čitatelj nije, doduše, sudionik te estetike, ali se u nju uživljava i pronalazi u njoj za sebe specifične čari.

Čitatelj se posredno uživljava u usmeni kontekst, dijelom katkada u onaj izravni, o čemu sam — kako je već rečeno — pisala drugom zgodom, a dijelom u širi usmeni kontekst nagoviješten poetičkim sredstvima: pripjevi sugeriraju da se pjesma pjevala, uvodne i završne formule da se pripovijetka pričala slušateljima, dok oboje u isti mah mogu snažno djelovati kao pjesničko uobličenje.

Ta distanciranost i čitateljev izmijenjen način recepcije tiskanoga usmenog djela uvjetovani su, dakako, promjenom tipa komunikacije, ali ipak ne samo njome. Ako stručnjak folklorist ili druga zainteresirana osoba, koja ne

[12] Lotman, n. d., str. 110.
[13] Isto djelo, str. 370—372.
[14] Isto djelo, str. 376.

pripada nekoj »maloj grupi«, sudjeluje pri izvedbi folklornog djela, njegova će recepcija djela također biti različita od one pripadnikā grupe, zavisno od vlastitih prijašnjih iskustava, životnih i književnih, od vrste interesa i od senzibilnosti te osobe. Ali će ta osoba ujedno upoznati djelo sa svim izvantekstovnim elementima u njegovu izvornom kontekstu, čega je čitatelj lišen.

U ovom se izlaganju trajno, a i namjerno, prepleću ideje o tome da pri čitanju teksta usmenog djela neke kvalitete bivaju izgubljene a druge nove pridolaze; odnosno neke se kvalitete prenose u nov način postojanja.

Reklo bi se u prvi mah da improvizacija, ta najljepša vrednota usmenoga stvaranja, nestaje prilikom zapisa. I zaista je istina da je zapisani tekst samo dio improvizacije, a u drugu ruku, fiksiran je jednom za svagda u svojoj ubuduće neizmjenljivoj stabilnoj formi. Pa ipak on svjedoči o improvizaciji, čak više od toga, on je prenosi na papir na dvojak način.

U vjernom zapisu teksta sa subjektivnim variranjem modela pjesme ili pripovijetke, s eventualnim odstupanjima od usvojenoga kanona, s jezičnim funkcionalno opravdanim nepravilnostima — improvizacija je sačuvana u svojoj verbalnoj manifestaciji. Štoviše, ona je na neki posredan način dobila na intenzivnosti jer je možemo, čitajući, potpunije usvojiti, možemo joj se i ponovljeno vraćati.

Netom spomenuta variranja modela pripovijetke ili pjesme pri gotovo svakoj izvedbi, od neznatnih izmjena pa do značajnih kreativnih zahvata, rezultat su improvizacije. Pri izravnom priopćavanju u izvornome kontekstu ostaju varijante — koje su zapravo rezultat improviziranja — gotovo neprimijećene, ili dovode katkada među sudionicima izvedbe do prepirke oko toga nije li varijantna pojedinost pogrešna. Suprotno tome, kada su varijante u većem broju okupljene u zapisanoj formi, one počinju iznenada impresivno svjedočiti o stvaralačkoj moći svojih autora, o inventivnosti i bogatstvu prividno sitnih i čak nehotičnih intervencija kazivačā — jednom riječju o skrivenim potencijalima i mogućoj ljepoti improviziranja. Kad sam prije mnogo godina pisala svoju monografiju o priči o Midinim magarećim ušima, tragala sam za njezinim izvorima. No ono što me je istinski fasciniralo i što sam pokušala predočiti, bilo je mnoštvo i raznolikost varijanata, stvorenih improvizatorskim kreativnim postupcima pripovjedačā u toku mnogih stoljeća i na širokom prostranstvu svijeta, sve u granicama jednoga malog i zgusnutog sižea.[15]

Neka na kraju nekoliko odabranih primjera pokaže na koji način usmeni tekstovi, kada su zapisani, mogu postati književnost s dominantnom estetskom funkcijom i sa značenjima koja su u usmenoj izvedbi bila skrivena, a ujedno ti tekstovi postoje kao književnost i djeluju na čitatelje upravo zahvaljujući značajkama svoje usmenosti, sačuvanima i nadalje u zapisanoj formi.

Među Kuhačevim **Južno-slovjenskim narodnim popievkama,** u skupini »ljubavnih popijevaka iz novije dobe«, objavljena je ova hrvatska kajkavska pjesma:

[15] Maja Bošković-Stulli, Narodna predaja o vladarevoj tajni, Zagreb 1967.

Julijanka tancuvala
med gorami, med vodami, s susedami.

Došel j' po nju nejin oček:
»Odmo dimo, Julijanka, pospavat«.

»Nejdem z vami, pojte sami,
ja bum ovde tancuvala
med gorami, med vodami, s susedami«.

Došla po nju nejna majka:
»Hodmo dimo, Julijanka, pospavat«.

»Nejdem z vami, pojte sami,
ja bum ovde tancuvala
med gorami, med vodami, s susedami«.

Došel j' po nju nejni dragi,
došel j' po nju nejni dragi:

»Hodmo dimo, Julijanka, pospavat«!
»Idem z vami, nejte sami,
ne bom ovde tancuvala
med gorami, med vodami, s susedami«.[16]

Ovoj je pjesmi tematski i kompozicijski bliska pjesma u zbirci Vuka Karadžića, zapisana u okolici Dubrovnika; objavljena je također među ljubavnima: riječ je o **Mari vjerenoj**, koja redom stavlja cvijeće u skut svome ocu, majci, bratu, sestri i na kraju dragome, ali svi odbiju da prime Marino cvijeće — osim dragoga.[17]

Čitatelju se, dakle, obje pjesme priopćuju kao ljubavne i on ih s mnogo razloga može tako primiti.

Pjesma o Julijanki fin je primjer za to da »nam folklor pruža najrečitije primere krajnje zgusnute i vrlo delotvorne jezičke strukture koja ipak izmiče kontroli apstraktnog rasuđivanja«, te djeluje kao poezija zapravo ispod razine svijesti.[18] Paralelizam u strukturiranju epizodā ove pjesme ostvaren ponavljanjima analogno variranih stihova, uz pomoć čudesnog pripjeva »med gorami, med vodami s susedami«; uz to paralelizmi fonološki i gramatički u okvirima pojedinih stihova, sve u službi izricanja jednoga razigranog prpošnog sadržaja — sve to zajedno čini ovu pjesmu dostojnom strogo probranih pjesničkih antologija.

[16] Fr. S. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke, knj. 2, Zagreb 1879, br. 770.
[17] Vuk Stef. Karadžić, Srpske narodne pjesme, knj. 1, izd. »Prosveta«, Beograd 1953, br. 291.
[18] Jakobson, Ogledi iz poetike (kao bilj. 5), str. 188.

No čini se da njezin izvorni kontekst nije bio tako prpošan, a čist ljubavni sadržaj nije mu bio od početka u prvome planu.

Pjesma o djevojci Mari koja stavlja cvijeće u skut ocu, majci i najposlije dragome ima posve adekvatnu kajkavsku varijantu u jednom opisu svadbenih običaja u Pitomači (u Podravini). Pjevale su je djevojke u kolu uveče prije svadbe, uz odgovarajuće ritualne radnje[19] Ovaj primjer upućuje na to da se Karadžićev zapis pjesme o Mari vjerenoj a analogno tome očito i onaj Kuhačev o Julijanki mogu svrstati među izvorno svadbene pjesme. Jesu li one u času zapisivanja već bile izgubile vezu s običajem, ili ona zapisivačima nije bila poznata, ne možemo sada više ustanoviti.

No za modernog čitatelja poezije ne mora to biti osobito važno. On će pjesmu o Julijanki primiti kao ljubavnu i erotski slobodnu, nezavisnu od funkcije u svadbenom običaju. Pronaći će u pjesmi one već spomenute Lotmanove »nove semantičke slojeve«, kakvi se mogu otkrivati u književnim djelima iz prošlosti. Nije, dakle, prijeko potrebno poznavanje izvornoga konteksta za današnju književnu recepciju te usmene pjesme, ali je potrebno uživljavanje u način kako se usmena pjesma oblikuje — u njezinu motiviku, metafore, paralelizme, stih, pripjeve, potreban je smisao za njezinu specifičnu usmenu poetiku.

U idućoj pjesmi, kojoj navodimo samo početak, razabire se iz samoga teksta da je to uspavanka. Kontekst je, dakle, u osnovi jasan:

Paji, buji u zlaćenoj beši,
tvoja beša na moru kovana,
kovala je tri dobra kovača,
tri kovača tri godine dana.
Jedan kuje, drugi pozlaćuje,
treći radi od zlata jabuku.
Ode beša od grada do grada . . .[20]

Moderni će se čitatelj moći koncentrirati na tu uspavanku kao na pjesmu — nezavisno od njezine funkcije uspavljivanja djeteta. Bit će pod dojmom bizarnoga kontrasta među priprostim stihovima narodnog deseterca i sjajem njegovih slikovitih iskaza. No ako se ipak uživi u kontekst, koji se iz pjesme može naslućivati: u davnu svakodnevnicu sirotinjskih zadimljenih kamenih kućica Dalmatinske zagore, u kojima su majke uspavljivale svoju polugladnu djecu uspavankama punim čudesnih raskošnih slika kao protutežu svome bijednom životu i kao njegovu jedinu raskoš — ako čitatelj, dakle, zamisli i taj kontekst, on će pjesmu danas percipirati potpunije od onih koji su je stvarali. Dok se poetski smisao pjesme o Julijanki današnjem čitatelju otkriva oslobođen od nekadašnjega konteksta i od pretpostavljenih svadbenih funkcija, smisao ove uspavanke obogaćuje se upravo uživljavanjem u nekadašnji kontekst.

[19] Valentin Cajnko, Pitomača u hrvatskoj Podravini: Ženidbeni običaji, »Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena«, 1, Zagreb 1896, str. 180—181.
[20] Olinko Delorko, Narodne pjesme Sinjske krajine, »Narodna umjetnost«, 5-6, 1967—1968, Zagreb 1968, str. 132, br. 10.

Zlatna kolijevka u našoj uspavanci ima realno značenje, no ujedno ta sintagma sadrži stalni epitet **zlatna.** Naišavši na stih narodne pjesme u kojemu siromašna samohrana majka ziba svoje dijete u zlatnoj kolijevci, Vuk Karadžić je svojedobno zaključio da je to besmislica.[21] Ali za usmene pjesnike logika upotrebe stalnih epiteta ne mora odgovarati logici konkretne situacije u pjesmi. Naknadno su to spoznali istraživači a ujedno i moderni čitatelji.

Prema zapažanju Borisa Uspenskog stalni se epiteti pojavljuju nezavisno od konkretne situacije i svjedoče o širem odnosu prema opisivanom predmetu, pa je tako Kalin car u ruskoj bilini nazvan psetom, a u idućem stihu i sam car progovara o sebi kao psetu caru Kalinu.[22]

U narodnoj pjesmi s otoka Šipana **Prokleti Duka Šetković** proklinje majka svoga opakog nezahvalnog sina najtežim kletvama, ali mu se čak i u tom času obraća riječima »O moj Duka, moje dijete drago«.[23] **Dijete drago** je izreka sa stalnim epitetom, u njemu je majčinska ljubav zgusnuta kao trajan odnos, pa zbog toga nelogičnost situacije ovdje ne smeta ni kazivaču ni slušateljima. Čitatelj, međutim, nenavikao na logiku stalnog epiteta, može ga prihvatiti drugačije i obogatiti dodatnim značenjem, koje nije bilo u intenciji usmenoga kazivača, ali je sadržano u usmenom tekstu kao mogućnost: čitatelj može stalni epitet osloboditi njegova okamenjelog smisla i protumačiti sebi navedeni stih kao apoteozu majčine ljubavi, koja je jača čak i od kletve što je ona u tom času izriče.

Kao posljednji primjer bit će prikazana jedna bajka. Zapisala sam je godine 1957. u Lici od starice rodom Hercegovke. Približno se sjećam njezina tihog, ujednačenoga glasa, gotovo kao recitativa, kojim je stvarala punu koncentraciju. No taj se glas ne može više čuti. Sačuvao se zapisani tekst, osiromašen s obzirom na svoje izvantekstovne elemente iz časa pričanja, ali kao tekst fiksiran u tada optimalno mogućoj mjeri vjerno (nažalost, bez magnetofona). I upravo to čisto verbalno uobličenje teksta izvanredno je impresivno. Teorijske rasprave oko toga da li se usmeni tekst prilikom prenošenja na papir samo osiromašuje ili on, izgubivši neke kvalitete, može ujedno čuvati pa i ne samo čuvati nego na nov način isticati druge, one koje su sadržane u samom iskazu riječima, u tekstu i teksturi — takve bi rasprave trebalo voditi imajući u vidu konkretne primjere, među koje pripada i bajka **Čoso na zecu.**[24] Analizu te bajke preuzimam ovdje iz jednoga svog prijašnjega članka, gdje je bila izložena s drugačijom namjenom nego sada.

U bajci ukrade div sestru trojici braće i oni redom odlaze da je traže. Svaki dođe do pećine u kojoj stanuje njihova sestra s divom; prvu dvojicu div ubije, a treći, najmlađi uspije smaknuti diva itd.

[21] Vuk Stef. Karadžić, Srpske narodne pjesme, knj. 4, izd. »Prosveta«, Beograd 1954, str. XXXI. (predgovor 4. knjizi 2. izdanja iz god. 1833).

[22] B. A. Uspenski, Poetika kompozicije. — Semiotika ikone, Izbor i prevod Novica Petković, Beograd 1979, str. 23.
Isti primjer navodi i Lotman, n. d., str. 345.

[23] Hrvatske narodne pjesme, knj. 1, Uredili Ivan Broz i Stjepan Bosanac, Zagreb 1896, br. 39.

[24] Narodne pripovijetke, Priredila Maja Bošković-Stulli, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 26, Zagreb 1963, br. 14.

Epizode susreta braće sa sestrom i s divom ponavljaju se prema ritualu bajke triput gotovo jednakim riječima a ipak svaki put i donekle modificirano. Evo tih epizoda:

(1)

Pa je ode tražiti. Tražio je po planini tamo i amo, dok je vide pred pećinom đe sjedi. A onda dođe k njojzi.

— Sestro moja, što tu radiš?

A ona njemu govori:

— Moj brate, ukloni se s puta. Ako sade div dođe, živa će te istrgati.

Istom ona to reče, a stade jeka planine. Prepade se i sestra i brat. Ona brata da sakrije pa ga pokri goveđom kožom. U to doba dođe div pa je pita ko je bio ođe. Ona kaže da nije niko bio, a on njoj kaže:

— Nemoj lagat, nego mi pravo kaži. Kako ne bi svom čovjeku kazala?

— E, bome i jest moj brat bio.

— Pa đe je sade?

— Evo — kaže — pokrila ga goveđom kožom.

— Što bi ti šuru moga sakrivala od mene?

Ona njega onda otkrila. Stali se ljubiti jedan s drugim, tri litre krvi iz obraza mu isteklo dok se š njime izljubio, što su ga izbole njegove dlake. Uto sjedoše večerati. Tu večeraše i prenoćiše [...].

(2)

Pa i on ode tražiti. Po planini tamo i amo išo, dok je ugledao sestru pred pećinom. Dođe k njojzi.

— Sestro moja — kaže — šta kući ne ideš?

— O, moj brate, bježi kud god znaš. Sad će doći div iz planine pa će te istrgati živa.

Istom u riječi u kojoj su bili, stade tutanj planine, prepade se sestra s bratom pa ga stane sakrivati pa ga pokri goveđom kožom. U to doba div dođe.

— Ženo moja, ko je bio ođe?

Ona se kune da nije niko.

— Nemoj mi se krivo kleti. Kako ne bi kazala svome čoeku?

— Bome est bio moj brat.

— A đe je tvoj brat sade?

— Pokrila sam ga goveđom kožom.

— Zašto si ti moga šuru sakrivala?

Ona onda njega otkrila i oni se stadoše ljubiti u lice, tri mu litre krvi iz lica iskapa dok se sa zetom izljubi. Tu sjedoše pa večeraše i noć prenoćiše.

(3)

Pa se diže, ode i on u planinu. Po planini tamo-amo tražeći, dok vidio sestru pred jednom pećinom. Mnogo se obeselio đe svoju sestru našo i k njojzi došo.

— Sestro moja, što kući ne ideš?

Sestra mu je onda zaplakala.

— O, moj brate, poginut ćeš sade. Obadva s' ti brata poginula. Sad dok div iz planine dođe, i tebe će nestanuti.

U riječi u kojoj bijahu, stade tutanj planine, a ona stade brata svoga pokrivati. Kad dojde div, pita:

— Ženo moja, ko je bio oće?

E, nije vajde lagati.

— Bome bio tvoj šura a brat moj.

— Pa što si ga od mene sakrila?

— Sakrila sam ga za ljutu nevolju. Ja nemam neg' njega jednoga, pa ćeš i njega pogubiti. Ona si mi dva brata ubio.

A on se njojzi kune da neće. Ona njeg' onda otkrila i oni se ižljubiše i tu večeraše.

Epizode se ponavljaju gotovo jednako, u skladu s apstraktnim stilom bajke i izolacijom njezinih dijelova. Sestra svaki put pokrije brata goveđom kožom, ne naučivši iz prijašnjih slučajeva da to neće pomoći, i svaki put ona povjeruje mužu divu da će joj sačuvati brata. Dijalozi se kazuju svaki put iznova gotovo točno od riječi do riječi. Time se stvara ritual bajke.

Ako usporedimo tri citirane epizode, primijetit ćemo ipak da nisu jednake premda u prvi mah tako djeluje. Nije to samo variranje formula kao **stade jeka planine** i **stade tutanj planine** ili **tri litre krvi iz obraza mu isteklo** prema **iz lica iskapa** i sl., što su potpuno analogne formule i svjedoče prvenstveno o slobodnom raspolaganju pripovjedačice srodnim parovima adekvatnih formula. No ima i takvih variranja koja stvaraju nove nijanse sadržaja, premda jedva primjetljive i sigurno bez svjesne namjere. U prvoj epizodi sestra samo laže mužu da nitko nije došao, u drugoj se već krivo kune, a u trećoj plače i očajna govori divu o ljutoj nevolji, predbacuje mu što joj je ubio braću ipak u idućem trenutku otkriva divu brata, baš kao i u prethodnim epizodama — jer pravoga realistički shvaćenog iskustva, stečenoga od jednog događaja do drugoga, u bajkama nema, što je u svojim studijama mnogostrano pokazao Max Lüthi).

U citiranim epizodama kao da su u divovu pećinu projicirane slike porodičnih odnosa: muž potpun gospodar, nesklon ženinoj braći, no na riječima ipak sladak (»što bi ti šuru moga sakrivala od mene«); žena pokorna, a potajno krije braću u kući; zetov licemjerno srdačan poljubac sa šurom, iskazan slikovitom hiperbolom o tri litre krvi što su iskapale iz šurina obraza. To, dakako, nije nikakva alegorija o prilikama seoske porodice, niti njihov realistični prikaz, to je prava irealna divova pećina iz bajke, no u nju je pripovjedačica projicirala svoj doživljaj i svoje predodžbe. Bez svjesne želje i namjere izvršila je to služeći se suvereno formulama bajke, raspoređujući ih i modificirajući, stvarajući ih i sama, služeći se umjetničkim mogućnostima jezika. Pri svemu tome sačuvala je ujednačen ritam ponovljenih epizoda, koje daju jak pečat formulnosti i sprečavaju opisno isticanje individualnih pojedinosti — — čime bi se narušio stil bajke.

Donoseći ovu analizu, željela sam pokazati kako pripovjedačica i njezini slušatelji, u situacijama kada se ona obraćala svojoj normalnoj publici, nisu imali svjesnu namjeru a ni svjesnu spoznaju o nijansiranju detalja i o gradacijama provedenim unutar prividno jednakih epizoda. Bilo je to podsvjesno ugrađeno u tekst i podsvjesno je bilo percipirano. Tek kada je tekst zapisan i tako postao dostupan čitatelju, on je upravo u toj novoj formi i jedino u njoj mogao otkriti neke dotle skrivene slojeve svojih značenja.

Na pitanje da li usmeni književni tekst nakon izdvajanja iz izvornoga konteksta prenošenjem u tisak i nadalje ostaje folklornim, pripada li i nadalje usmenoj književnosti, ili se potpuno izjednačio s književnošću pisanom, odgovor je dvojak. On proizlazi iz svega što je do sada rečeno. Po tipu komunikacije i posljedicama koje odatle proizlaze tekst je sada izjednačen s pisanom književnošću. No po svojim sačuvanim karakteristikama i po nužnosti da se čitatelj, ako želi prihvatiti djelo, bar djelomice uživi u specifičnu estetiku usmene književnosti i prihvati njezinu poetiku — tekst ni nakon zapisa ne prestaje pripadati usmenoj književnosti. Važna je razlika ipak u tome da se nakon zapisa estetska funkcija može na jasan način izdvojiti kao dominantna, dok je ona u izvornom kontekstu dijelila »vlast« s praktičnim funkcijama. Napokon, bitno je da i usmena i pisana književnost pripadaju, svaka na svoj način, među jezične umjetnine i baš zbog tog razloga moguće je, respektirajući promjene koje pritom nastaju, da usmeno djelo prijeđe iz usmene u pisanu formu.

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI (Bari)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

Izvorni znanstveni rad

Usmena kultura kao narodna kultura: manje i više

Na pitanje o mogućnosti definiranja narodne kulture kao usmene (i obrnuto) autor odgovara odbijajući svaku čvrstu i unaprijed utvrđenu kvalifikaciju kulture, a narodnu kulturu vidi kao kulturu društvene baze. Narodna tradicija crpe iz društvene memorije, povijesne tradicije koja ne mora uvijek biti samo usmena, nego može biti i pisana i likovna, ili miješana. Polazeći od stare Tylorove definicije, Bronzini smatra da je potrebno razmotriti faktore koji narodnu kulturu određuju kao povijesnu tradiciju, a naročito je važno istraživanje vremena i načina produkcije koji uvjetuju njezine funkcije.

Stvarna vrijednost pojma usmenosti na području demologije odnosi se na razmatranje ili, bolje rečeno, na utvrđivanje usmenosti kao sredstva transmisije, koje zauzima posebno mjesto u narodnoj tradiciji. Zbog toga bi, da budemo dosljedni, usmena kultura trebala sadržavati samo jedan (iako znatan i u književnosti vrlo reprezentativan) dio »narodne« kulture. Time se, dakle, usmeni izvori postavljaju na prvo mjesto u istraživanju, dok se ostali izvori često isključuju.

Stečena i u određenom smislu prenesena vrijednost dolazi od lingvističko-estetičke upotrebe pojma usmenosti kao oblika komunikacije i stvaralaštva, zbog čega, širenjem i produbljivanjem procesa transmisije, usmenost počinje označavati čitavu narodnu kulturu, koja se zbog toga poistovjećuje s usmenom kulturom te lako preuzima na sebe takav naziv, kao da on uključuje čitavu narodnu kulturu.

Otuda proizlaze dvije različite upotrebe pojma usmenosti, koje treba razlikovati, iako se često miješaju ili se jedna nadređuje drugoj. Svaka od njih ima relativnu (a ne apsolutnu) vrijednost, koju bih ovdje nastojao precizirati na osnovi iskustava što sam ih stekao u toku proučavanja.

Procjena ili revalorizacija usmenih izvora bez sumnje je pozitivna tekovina moderne historiografije (Vansina 1961. i drugi). No ona u sebi krije i određene opasnosti ako se obavlja nekritički, isključujući pisane izvore ili suprostavljajući ih usmenim izvorima. Odnos između pisma i usmenosti u povijesnim kulturama (u etnološkim kulturama, u kojima postoji samo usmena tradicija, ne može se utvrditi nikakav odnos) mnogo je složeniji nego što se čini: taj je odnos dijalektički i zasniva se čas na suprotstavljanju, a čas na upotpunjavanju, te ga treba ispitati povijesno i s obzirom na kontekst.

Nedavno sam proučavao (a proučavam i sada) talijanske pučke propovijedi iz petnaestog stotljeća. Zahvaljujući primjeru sv. Bernardina Sijenskog, najznačajnijeg predstavnika te tradicije, mogao sam dokazati da je pretpostavljena usmenost izvora više prividna negoli stvarna, koliko god oni bili povezani sa sadržajem pučkih tradicija koje je Bernardino unosio u propovijedi na narodnom, kao i u govore na latinskom jeziku. Ti su sadržaji bili zajednički svim klasama i kolali su na svim razinama, a crpli su pretežno iz pisanih izvora, koji su podržavali usmene tradicije; tada su bilježili trenutak najvećeg društvenog i kulturnog prodiranja sadržaja s magijskom pozadinom, koji su bili za osudu i s teološkog i s racionalnog stajališta. Usmenost Bernardina, kao i drugih pučkih propovjednika, pojavila se u komunikacijskoj i rekreacijskoj fazi tradicije koja je više pisana nego usmena (ali u reprezentativnom a ne u kvantitativnom smislu). Može se reći da ta faza ponovne individualne invencije, koju pospješuje fizička prisutnost zajednice, otvara novi tok usmene tradicije.

Mogao sam utvrditi nešto slično za transmisiju narodne poezije, čija je reprodukcija u tisku imala snažno djelovanje na pamćenje uslijed mogućnosti da se čitanje nastavi i nakon završetka recitacije pučkog pjesnika (»cantastorie«), pa čak i onda kada do same recitacije ne bi ni dolazilo. Tokom prošlih stoljeća tisak, prijepisi i navođenje pučkih sadržaja u viših slojeva, između redaka ili na rubovima javnih dokumenata (kao što su računovodstvene knjige, ugovori, notarski spisi itd.) nisu, iako se tako čini, predstavljali slučajnu i marginalnu pojavu, nego činjenicu dvojne kulture: s jedne strane oni znače prisvajanje i prihvaćanje odozgo određenih sadržaja, njihovu vertikalnu socijalizaciju zahvaljujući dopuštenju elitne cenzure (koja je i sama možda preventivna), s druge strane pomažu, jačaju i, rekao bih, odobravaju usmenu transmisiju istih sadržaja ne samo u pučkim slojevima, već i u slojevima izvan njih, u kojima bi bez potvrde i potpornja pisma ostali isključeni ili prigušeni.

Čak se i kultura nazvana (krivo) materijalnom više prenosi praksom negoli usmeno, a to je nešto posve drugo. Praktična je upotreba često omogućena empirijskim priručnicima kao što su vademekumi ili pučki almanasi. Upotreba, sa svoje strane, određuje novo kretanje tradicije postupaka i tehnikā koje su vezane uz predmete i alate, a također i uz običaje i vjerovanja što se rađaju i

razvijaju iz stvari paralelizmom funkcija samih stvari, svijeta prirode i ljudskog života.

Iz toga izvodim da bi definicija narodne kulture kao usmene kulture, tj. kulture koja se prenosi usmenim putem, osim što je objektivno uzevši parcijalna, otežala razlučivanje usmenih od pisanih izvora, koje je u povijesnim civilizacijama više simbolično nego stvarno. Usmenost i pismo prijenosni su kanali koji su međusobno ovisni i povezani, i stoje u dijalektičkoj suprotnosti unutar klasne organizacije kulture.

Pa ipak, naziv »usmena kultura« nije manje netočan od ostalih uobičajenih naziva, kao što su na primjer »narodna kultura«, koji prevladava zbog svoje semantičke polivalentnosti, zatim gramscijevska »potčinjena kultura« ili »kultura potčinjenih klasa«, koja je ideološki najjače određena. Dapače, ako je shvatimo ne samo u mehaničkom već u institucionalnom smislu, dihotomija između usmene i pisane kulture, kao dihotomija između dva različita shvaćanja o prenošenju i stvaranju kulture, realnija je i od one književne između pučke/narodne i učene/dvorske kulture, kao i od one društvene između kulture potčinjenih i vladajućih klasa, u kojoj su spomenuti termini suprotstavljeni samo po svome položaju, uz pretpostavku da: iz književnog aspekta pučka/narodna kultura ne označava kulturu koja ujedno ne bi bila i učena/dvorska, prihvaćena odozgo više i prije no što bi sišla odozgo, što ona zapravo jest, i to u većoj mjeri nego što se misli; iz sociološkog aspekta kultura potčinjenih klasa ne znači isključivo kulturu tih klasa, dakle kulturu koju su samo one stvorile i kojom se samo one koriste, već je također, i to više nego što se vjeruje, kultura koju su stvorile i kojom se koriste vladajuće klase. Zapravo, usmena kultura, narodna kultura i kultura potčinjenih klasa ne sadrže različite kulture u odnosu prema »našoj« kulturi, već predstavljaju polove vertikalnih povijesnih odnosa, čije su suprotnosti (pismo kao oblik komunikacije na institucionalnom području, dvorska kultura na književnom području, kultura vladajućih klasa na sociološkom području) uvijek prisutne, potencijalno ili stvarno, od trenutka kada ti odnosi nastaju i u toku čitavog vremena u kojemu traju. Stoga, ako dobro promislimo, nijedna kvalifikacija ne bi teoretski odgovarala kulturi koja nema monopol usmenosti, narodnosti i potčinjenosti, budući da ona kao takva ne ostaje izvan pisma, nije nikada potpuno ne-dvorska, niti je strana vladajućim klasama, koje se njome služe u različite svrhe i često je reproduciraju ili oponašaju. Svojstveno je kulturi društvene baze to što je ona (kako god je nazivali, uzimajući u obzir ovaj ili onaj njezin aspekt) kultura jednakoga prije negoli različitog: ono što je različito proizlazi iz povijesti; dobiva svoju fizionomiju prema sistemu ekonomske proizvodnje, koji mu određuje narudžbe, stvaranje i upotrebu, imajući na umu da je narodno stvaralaštvo dugotrajno i stalno; ono se odvija i razvija i u fazi upotrebe, zbog čega se kultura društvene baze i sama preobražava u sistem kulturne produkcije, u kojemu usmenost, narodnost i društvenost sadržavaju faktore koji određuju osnovne osobine proizvoda, a te su osobine stvarne. Vrijeme i mjesta stvaranja i upotrebe djeluju

kao faktori koji određuju mjesto i funkcionalne osobitosti proizvoda, a cenzura, unutar ili izvan radnji stvaranja i upotrebe, osigurava ili finalizira upotrebu proizvoda.

Faktori koji određuju osobine proizvoda, dajući mu narodnu bit, konstantni su u kulturi društvene baze; no oni imaju različitu povijesnu valjanost, zbog koje se usmenost kao i narodni i društvenokolektivni karakter, kao temeljne osobine proizvoda ili kao njegova posebna obilježja, prikazuju drugačije ovisno o razdobljima i područjima. Moramo, dakle, voditi računa o njihovoj povjesnosti i kontekstu.

Usmenost, ne toliko kao sredstvo prenošenja (što je ona u manjoj mjeri) koliko kao komunikacijska i stvaralačka funkcija povezana s narodnošću i društvenošću (što je u većoj mjeri), na sinkronijskom planu stoji u dijalektičkom odnosu suprotnosti prema pismu, koje predstavlja službenu kulturu. Stoga se ona rado iskazuje u lingvistički dijalektalnim oblicima ili, u razdobljima manje izvornosti, naginje prema pučkom talijanskom, pa čak prihvaća i književni oblik nacionalnog jezika. Usmenost se upotpunjava gestama, kojih kontekstualna vrijednost u seljačkoj kulturi ovisi o značenjima što ih imaju odgovarajući radni postupci koje te geste velikim dijelom oponašaju. Gledano dijakronijski, usmenost ima svoj autonomni razvitak. Kao činjenica ritualne memorije ona se poistovjećuje s narodnom tradicijom, a kao činjenica društvene memorije predstavlja usmenu povijest. Preokrenemo li znakove jednakosti, dobivamo: usmena tradicija = usmena povijest.

Budući da je ono što se predaje dalje ulazeći u povijest uvijek nešto što se obnavlja, radilo se tu o verbalnim tvorevinama, ili o običajima i vjerovanjima vezanim uz ponašanje i životne i radne običaje, ili o postupcima i tehnikama rada koje se uče neposrednim iskustvom ili preko pisma, sadržaj i predmet usmene tradicije i pučke povijesti koju ona oblikuje jest kultura u punom smislu tradicijska i narodna. U tom je smislu usmena i narodna kultura tradicijska: ovdje »tradicijsko«, osim što naglašava svojim filološkim značenjem dinamičko obilježje kulturnih činjenica koje mu pripadaju te ga, štoviše, i sačinjavaju, bez obzira na to da li se ostvaruje u usmenom, pisanom ili likovnom obliku, predstavlja osnovni termin odnosa tradicija — inovacija i prema tome temelj posebnog načina nastajanja folklornog stvaralaštva (Bogatyrev i Jakobson 1929, usp. Bronzini 1968-1972). Na dijakronijskom planu, dakle, usmenost nije uvijek suprotna pismu, već ga često podržava, prisvaja i približava usmenoj komunikaciji. Do toga dolazi na vrlo različite načine. Usmenost rapsodske prethomerske poezije različita je od usmenosti srednjovjekovnih putujućih pjevača (žonglera), a obje se razlikuju od usmenosti suvremenih pučkih pjevača (cantastorie); isto se može reći za pjevače ruskih bilina, kao i za seljake na romanskom Zapadu, koji pjevaju epsko-lirske pjesme. Usmenost u pisanom obliku ima svoja vlastita obilježja: pisma iseljenikā primjer su pisane usmenosti, zbog činjenice što onaj koji piše pripovijeda primaocu, uklanjajući udaljenost u vremenu i prostoru koju list postavlja između njih.

Faktor narodnosti treba shvatiti kao poticaj da se stvori neki narodni proizvod (proizvod narodnog postanka i upotrebe ili narodne ideologije) i da se

održi neka folklorna pojava (običaj ili obred). No obilježja što ih poprima narodni karakter **(popolarità)** dio su kulturnih procesa određenih povijesnim, političkim i društvenim situacijama. Dobar je primjer za to talijanska narodna poezija iz petnaestoga stoljeća. To je bila poezija širokog optjecaja i razmjene, koja se odlikovala visokom umjetničkom razinom, učenošću i tehnikom. Te njezine osobine odražavaju uvjete cirkuliranja kulture, približavanja kulturnih razina pjesničkog stvaralaštva, te stapanja literarnih i pučkih oblika. Takvi uvjeti, koje susrećemo u Italiji u petnaestom stoljeću, ovisili su o trgovačkim vezama među raznim tržištima poluotoka, o političkim savezima između talijanskih državica, o novim odnosima između dvora i trga, koji su bili uspostavljeni pod državnim okriljem i zbog kojih je poezija što se pjevala na dvoru bila i usmena poezija, dok je poezija koja se pjevala na trgovima bila također i pisana poezija. Zbog toga je ona u tolikoj mjeri bila svakome dostupna — ona je prava »res nullius«, nad kojom njezin prvi autor, nakon što je stvorio pjesmu, nije više imao nikakvih prava, te su je svi mogli slobodno prisvojiti.

Svaki je narodni proizvod po svojoj prirodi društven od samoga svog nastanka. Njegova je društvenost, kao stvaralački faktor, osigurana načinom na koji takav proizvod nastaje, budući da je podvrgnut preventivnoj cenzuri, koja ga prilagođava implicitnim zahtjevima narodne sredine u kojoj je stvoren i kojoj je namijenjen (teza Bogatirjova i Jakobsona). Za razliku od književnog proizvoda, koji je društven samo u onoj mjeri u kojoj se svojom porukom obraća društvu od kojega je pošiljalac superiorno odvojen (Danteova je poruka, na primjer, društvena u tom smislu), narodni proizvod prestaje biti narodnim proizvodom ako se ne stvara i ne troši u društvenoj zajednici. Pjesme, priče itd. gube svoju bit ako se ne pjevaju i ne pričaju u narodnoj sredini. Poslovice nemaju smisla ni društvene vrijednosti koja im je svojstvena ako ih ne uklopimo u razgovor i ne kazujemo drugima da bismo tako prosudili ili regulirali neko tuđe ponašanje. Postoji nadalje društvenost radnji (prazničkih i svakodnevnih, obrednih, porodičnih itd.) i stvari (oruđa za rad sačuvana u kući i zavjetni predmeti izloženi u crkvi: čudotvorna sličica koja je darovana kao zavjetni dar svetištu možda ima u prvom redu funkciju da privatni događaj učini javnim).

Učestala tvrdnja da su poljoprivredni radovi i život na polju najpogodnije vrijeme za stvaranje i potrošnju narodnih pjesama i pripovijedaka točna je, ali općenita. Treba razlikovati etape posla (žetva, vršidba, berba, branje maslina itd.) od časova odmora. Za vrijeme rada uobičajeno je pasivno ponavljanje pjesama i priča s nesvjesnim varijacijama, budući da pjevanje ima mehaničku funkciju u radu. Ne postoje specifične folklorne vrste koje bi ovisile o vrsti rada; no postoje značajne razlike u pogledu doprinosa muškaraca i žena; općenito uzevši, u selima južne Italije muškarci posežu za drevnijom baštinom, a istovremeno unose i vrlo smjele satiričke i političke inovacije (to proizlazi iz nekih mojih izravnih opažanja, koja se donekle mogu generalizirati). Časovi odmora u kojima se objeduje potiču veću kreativnost varijanata u ljubavnim pjesmama (tragičnog, idiličnog ili satiričnog tona). Značajno je u tim trenucima nastajanje stornela u serijama, čije se riječi i izrazi mogu lako prilagoditi oso-

bama grupe koja radi. Stalna mjesta na selu za stvaranje pjesama i priča su gospodarstva u središnjoj i sjevernoj Italiji zvana **fattorie** a u južnoj **masserie.** U gradu su to gostionice i obrtničke radionice.

Na imanjima u Toskani i Emiliji, gdje su gospodari i koloni živjeli zajedno dok je god napoličarski sistem ostao na snazi, postojala je (a postoji i danas) vrlo živa produkcija i izvođenje epskih i religioznih svibanjskih svečanosti **(maggi).** Takva vrsta seljačkog kazališta predstavlja tipičnu tradicijsku dramsku formu, koja je sa svim svojim vitezovima vjere i krune i sa svojim moralističkim sadržajima bila po volji vladajućim klasama, a koju su radne klase doživljavale mitski, izražavajući tradicionalno herojsku viziju drevnog i modernog seljačkog svijeta sa svim njegovim proturječjima i kompromisima između reakcije i revolucije, između staroga i modernoga. U takvu spletu osjećaja i njima odgovarajućih umjetničkih izraza, u kojemu su društvene suprotnosti prekrivene vrijednostima i svetim simbolima feudalnog svijeta, što je više od bilo kojega drugog ostao utisnut u seoskom životu, preventivna se cenzura sredine može slagati — što se i dogodilo u Toskani između osamnaestog i devetnaestog stoljeća — s cenzurom gospodara koja se provodi u trenutku elaboracije tekstova.

Gostionice na Jugu imale su ulogu suprotstavljanja crkvenoj moći, koju i danas zadržavaju, te su bile, od vremena Tridentskoga koncila pa nadalje, »protužupe« seljačkoga svijeta. Nije slučajno da su upravo u gostionicama nastale najrazuzdanije karnevalske satire i da su tu stvorene socijalne i političke pjesme. Pri njihovu stvaranju često je dolazilo do bliske suradnje između seljaka i intelektualaca, kojoj su same gostionice pogodovale kao prikladna mjesta za borbu klasa. Upravo se u tom fizičkom približavanju i ideološkom jedinstvu rađa i razvija takozvani napredni folklor, čiji su autori intelektualci i seljaci zajedno (a također i seljaci kao pojedinci). Rocco Scotellaro (1923-1953), pjesnik i tumač lukanskih seljaka, ostavio nam je u djelomično objavljenom spisu iz 1953. (što sam ga u cjelini objavio u »Belfagoru« 1980) važne izjave i svjedočanstva o ulozi pojedinca seljaka pjesnika, kao i o ulozi zajedničkog rada u stvaranju narodnih pjesama, posebno onih političkog nadahnuća: »Ako je često praktički nemoguće identificirati autore monumentalne narodne knjige koja kruži i živi na tolikom dijelu naše zemlje — i to ne samo u njihovu društvenom ruhu nego i u njihovoj individualnoj osobnosti — istina je da se u suvremenoj produkciji narodne umjetnosti može i mora ući u trag i upozoriti na prave autore s imenom i prezimenom, umjesto da se, dok su još živi, uvedu u registar nepoznatih samo zbog intelektualne udobnosti onoga koji se bavi identifikacijom kolektivnog duha u pojedinačnoj osobi. Osobno sam imao veliko iskustvo u proučavanju mnogih takvih manifestacija, koje se općenito definiraju kao narodne. I mnogo sam se puta našao u ulozi bilo glavnog autora bilo jednostavnog suradnika sa skromnošću i ponosom što ih pruža zajednički rad.«

Radionice kovača i stolara (a one imaju najviše radnika) mjesta su gdje rad pogoduje pjesmi, iako se tradicijske pjesme sve više zamjenjuju modernim šlagerima koje prenosi talijanski radio ili televizija. No nama je važno samo

istaknuti postojanost veze pjesma—rad, bilo u stvaralačkoj fazi, bilo u fazi upotrebe. Čak i u **Tišini poslije oluje** i u **Seoskoj suboti,** gdje Leopardi daje idiličan prikaz obrtnika koji »s poslom u ruci« pjeva na vratima svoje radionice i seljaka koji se pjevajući vraća s polja, može se antropološki ponovno otkriti, ispod književne i idealizirajuće patine, značajna veza s radom i sistemom proizvodnje: iz takva kuta slika se čini prividno idiličnom, no ispod te idile krije se drama.

Mislim da sam ovim razmatranjima o pojmovima kulture koja se označava kao usmena ili kao narodna odgovorio na dva osnovna pitanja u vezi s tim problemom.

Na pitanje koje se stalno ponavlja o mogućnosti definiranja narodne kulture kao usmene i obratno, otkrivajući različite aspekte svake od dviju definicija u uzajamnom odnosu, odgovorio sam odbijajući svaku čvrstu i unaprijed utvrđenu kvalifikaciju kulture koja ima samo jednu sigurnu prirodu, a to je da je ona kultura društvene baze, i samo jedan siguran način da se prenoseći reproducira, a to je narodna tradicija, koja crpe iz društvene memorije i koja je time i povijesna tradicija. I nije rečeno da je ta tradicija isključivo usmena, već je, također, pisana ili likovna, a često i miješana. Kao kultura društvene baze ona ima osobine karakteristične za etnoantropološko shvaćanje kulture, zbog čega je ona i bila definirana kao »ona složena cjelina koja uključuje znanje, vjerovanja, umjetnost, moral, pravo, običaje i razne druge sposobnosti i navike što ih čovjek stječe kao član društva« (»that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society«) (Tylor 1871). Ako je uzmemo kao povijesnu tradiciju, tada moramo razmotriti faktore koji je određuju, opće i zasebne značajke, jednake i različite, koje ona ima i koje preuzima in loco, ovisno o drugim faktorima (ekonomskim, društvenim itd.), a također i vrijeme i načine produkcije koji određuju njezine funkcije: utoliko vrijedi povijesno provjeriti, potvrđujući i ispravljajući ih, zakone uniformnosti i postupnosti što ih je Tylor postavio kao stalne norme razvoja kulture, od početka do naših dana.

Prevela s talijanskog L. Moravac

Bibliografija

Karakter ovih redova, koji su rezultat moga istraživačkog iskustva, ograničava me u navođenju talijanske i strane bibliografije o toj temi, koja je inače ogromna. Ovdje se ograničavam na skraćene bilješke sadržane u tekstu (prema redoslijedu u kojemu se pojavljuju):

Jan Vansina,
De la tradition orale. Essai de méthode historique, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, 1961.

Petr Bogatyrev, Roman Jakobson,
Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, u: **Donum natalicium Schrijnen,** Nijmegen-Utrecht, 1929, str. 900—913; ponovno tiskano u: R. Jakobson, **Selected Writings,** IV. **Slavic Epic Studies,** Mouton, The Hague-Paris, 1966, str. 1—15.

Giovanni Battista Bronzini,
Folk-Lore e cultura tradizionale, Adriatica, Bari, 1968, 3. izdanje 1972.

Rocco Scotellaro,
Togliatti e i canti popolari, priredio G. B. Bronzini, u: »Belfagor«, XXXV, 1980, str. 443-449.

Edward Burnett Tylor,
Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom, 2 vol., J. Murray, London, 1871—1872: I, str. 1.

Dodajem još neke navode implicitne u mojim razmatranjima:

Antonio Gramsci,
Osservazioni sul folclore, u: A. Gramsci, **Letteratura e vita nazionale,** Einaudi, Torino, 1953, str. 215—221.

Oral History: fra antropologia e storia, priredili B. Bernardi, C. Poni, A. Triulzi, u: »Quaderni storici«, XII, 2, 1977.

Giovani Battista Bronzini,
Cultura popolare. Dialettica e contestualità, Dedalo, Bari 1980.

DUNJA RIHTMAN-AUGUŠTIN
(Zagreb)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
Izvorni znanstveni rad

Kultura grupe i usmena komunikacija

Usmenosti se prilazi kao dijeul sociološkoga procesa u grupi, značajnom za razumijevanje kulture grupe. Dok sociološke teorije kulturu grupe često smatraju odgovornom za različita odstupanja od normi, folklorističko i etnološko istraživanje dobiva novi impuls ako se obazire na komunikacijski proces u grupi. Prikazuju se relevantne teorije specifičnih socioloških procesa u grupi. Zatim se hipoteza o značenju i ulozi komunikacijskoga procesa u grupi provjerava na klasičnim etnološkim temama (zadruga) jednako kao i na suvremenim temama folklora u urbanim sredinama u kojima je čovjek segmentiran među više grupa.

U ono shvaćanje »narodne kulture« koje smo određivali uz pomoć pojma »narod« bio se prokrijumčario jedan sociološki model, model zajednice (Gemeinschaft) sa svim svojim dobrim stranama, utvrđujući prirodne nasuprot neautentičnim, mehaničkim odnosima u društvu (Gesellschaft), ali i s mnoštvom mana i više ili manje romantičkim idealiziranjem jedne krajnje točke modela na račun druge (Bausinger 1972, 88).

Čini se da se u suvremeno poimanje folklornih odnosno etnoloških pojava, kad ih određujemo usmenim komuniciranjem, uvlači jedan drugi model sociološke analize — grupa. Bilo bi korisno spoznati koliko je taj model svjesno prisutan, koje su mu zapravo teorijske pretpostavke, što i koliko pridonosi analizi folklora i interpretaciji kulture?

Za usmenu komunikaciju koja će biti ili jest folklor u pojedinim se definicijama kaže izričito da je to komunikacija u grupi ili u maloj grupi (pregled

tih pristupa dala je M. Bošković—Stulli 1978. a, 7—20). Istraživačima usmene književnosti usmenost je važna u trenutku izvedbe i u usmenoj tradiciji. Sam proces usmenog komuniciranja, koji može imati i druga svojstva osim što je osnovica folklora (na primjer može ispunjavati određeni društveni odnos), označuje se u folkloristici kao kontekst ili dio konteksta.

Društveni je odnos uvijek prisutan u kulturi, i obratno. U etnološkim pristupima, bili oni svjesno teorijski zasnovani ili ne, ta je dilema također latentna. Možemo se složiti s Baumanom da su »u sociokulturnim fenomenima 'kulturni znakovi' i odgovarajući društveni odnosi u većini slučajeva motivirani recipročno i da se jedni prema drugima **ne odnose proizvoljno.** Njihovi međusobni odnosi mogu poprimiti, naravno, različite nijanse spektra, od genetički posve slučajnih do isprepletenih do identičnosti. No čestoća odnosa bliskih drugom polu kontinuuma prouzročila je brojna prekoračenja analitičkih granica između sociologije i 'kulturologije' (bez obzira na institucionalizirano ime ove posljednje), i još gore — mnogo je napora utrošeno na lažne probleme o tome da li je 'konačna bit' društva kulturna ili društvena. Činjenica je da su, čini se, svi fenomeni ljudskoga života sociokulturni u smislu Benvenistea ili Jakobsona: tkivo društvenih zavisnosti zvano 'društvena struktura' ne može se zamisliti drugačije nego u kulturnom obliku, dok veći dio empirijske realnosti kulture najčešće označuje i oživotvoruje vladajući utvrđeni društveni red«. (Bauman 1975, 105).

Ako je Baumanova pretpostavka točna, onda nije čudno što se sociološka ideja uvijek provlači kroz etnološke i folklorističke teorije. Ne želeći da to provlačenje bude i dalje kontraband, pogledajmo što u stvari kažu teorije o ljudskoj grupi.

Zanimanje za grupu javlja se u modernoj sociologiji u valovima i različito je motivirano. U najgrubljim crtama mogao bi se taj interes svesti na dva izvora, tj. na istraživanje primitivnih zajednica kao grupa, odnosno na funkcioniranje grupa unutar njih i na istraživanje psihosocioloških procesa u grupama, posebice u industriji, u vezi s utjecajem grupne dinamike na proizvodnost rada ali i na neka druga sociopsihološka područja.

Tako Firth govori o »primarnim grupama« kao o malim jedinicama — obiteljima, radnim grupama, susjedskim grupama, grupama za igru, pripadnici kojih neposredno kontaktiraju u svakodnevnom životu. Po njegovu mišljenju takve su grupe od vitalnog značenja za društvo jer omogućavaju zadovoljavanje različitih ljudskih potreba: jedni će se zahvaljujući podršci grupe osjećati sigurnijima, drugi će unutar grupe ostvariti željenu moć, treći će svojom umješnošću i vještinom prilagoditi stvari neposrednim potrebama grupe. Napokon, unutar grupe ljudi će zadovoljiti i moralne potrebe — ljubav, međusobnu ispomoć, požrtvovnost. Firth proširuje pojam grupe i izvan primitivnih zajednica, pa kaže da različiti klubovi, udruženja, radne grupe također imaju socijalne funkcije grupa, neovisno od svojih glavnih ciljeva ili uz njih (Firth 1963, 44). Iz tih i sličnih pretpostavki proizašla su mnoga socioantropološka istraživanja zajednica i susjedstva.

Drugi tip teorija o grupi intoniran je psihološki. Za svrhe ovog prikaza rezime tih teorija dajem prema vrlo opsežnom članku o grupama u **International Encyclopedia of the Social Sciences,** iz pera poznatih istraživača te orijentacije na početku druge polovice ovoga stoljeća.

Polazi se od pretpostavke da je grupa elementarna ljudska skupina. Tvori je određen broj osoba ili članova, od kojih svaki pojedinac stupa ili može stupiti u interakcije s ostalima (za vrijeme dok grupa postoji), ili barem osobno poznaje svakog pojedinog člana. Upravo zbog toga se i misli da grupa mora biti donekle brojčano ograničena.

Značajka je, dakle, grupe, neposredan ljudski odnos i interakcija koja počiva na tom odnosu licem u lice. Između čovjeka i čovjeka nema posrednika.

Druga bitna značajka grupe jesu zajedničke norme koje grupa razvija tijekom svoga opstanka. Obično u grupi postoje stroga pravila o onome što pojedinac smije i što ne smije raditi ako želi i dalje pripadati grupi. Poštovanje zajedničkih normi grupa nagrađuje a prekoračenje kažnjava.

Sa psihološkog stajališta ističe se kako je za grupu značajno da njeni pripadnici imaju jednu ili više zajedničkih osobina, zatim da sebe percipiraju kao pripadnike grupe, da su svjesni međuzavisnosti interesa i ciljeva i da surađuju radi postizanja tih ciljeva.

Sa sociološkog stajališta za grupu je značajno da tijekom postojanja razvija društvene norme koje reguliraju međusobnu interakciju određujući unaprijed uloge pojedinaca, tj. njihove aktivnosti, obveze i prava.

Eksperimentalno istraživanje grupa pokazalo je da postoje različite strukture unutar grupe: radna struktura, komunikacijska struktura, struktura prijateljstva, struktura moći, struktura ugleda u grupi i sl. Interakcijski procesi u grupi mogu se svrstati u različite kategorije — od onih koji pokazuju grupnu solidarnost i usklađenost do onih koji upućuju na postojanje neslaganja, napetosti. Jedna od funkcija komuniciranja u grupi jest postizanje sličnih, ujednačenih pogleda na svijet. Pripadnici grupe koji imaju drugačije poglede od ostalih bit će izloženi pritisku grupe radi usklađivanja vlastitih stajališta s mišljenjem ostalih ili će ih grupa izolirati i odbaciti.

O kulturi grupe postoji uvjerenje da grupa tijekom postojanja razvija zajedničke vrednote i norme i da ni vrednote ni norme nisu u međusobnom sukobu unutar jedne grupe. Pretpostavlja se da se norme naročito razvijaju na onim područjima koja su od vitalne važnosti za postojanje grupe i da pomažu postizanju ciljeva grupe.

Neki autori (M. i C. Sheriff 1968, 277) smatraju da je za postanak grupe najbitnija organizacija, to jest odnosi uloga i statusa, a zatim i to koliko su svi članovi usvojili zajedničke vrednote i norme koje ih obavezuju u svakodnevnoj djelatnosti.

U svakom slučaju, teoretičari socijalnih grupa smatraju da se ljudi unutar grupe ne razlikuju samo po zadaćama koje obavljaju nego i s obzirom na svoje uloge.

Pojedinci imaju veći utjecaj i stoga veći ugled. Njihovi ih drugovi više poštuju s obzirom na veću moć što su je ostvarili pokrećući zajedničke djelatnosti ili vodeći zajedničke poslove koji su značajni za život grupe. Rang pojedinca u odnosima moći u grupi njegov je status. Eksperimentalna istraživanja grupe pokazala su da tijekom formiranja grupe najprije dolaze do izražaja uloge najvišeg i najnižeg statusa a zatim se postupno stabiliziraju ostale uloge i statusi.

Rezimirajući bitne točke obaju tipova istraživanja i definiranja grupe, kako su ona formulirana do sredine šezdesetih godina, utvrđujemo da se odlikuju empirijskim pozitivnim znanjem o ljudskim grupama, ali i to da su naglašeno situirana u teorijama društvene ravnoteže.

Ima nekoliko značajnih problema koje ovaj tip teorija o grupi kao elementarnoj društvenoj skupini previđa:

1. Nedostaje uvid u procese koji se događaju kad grupa duže traje u povijesti ili kad grupe imaju povijesni kontinuitet. Taj uvid nisu mogla dati ni eksperimentalna psihološka istraživanja grupā ni socioantropološka istraživanja primitivnih društava, o kojima se mislilo da nemaju povijesti jer nisu imala pisanu povijest.

2. Ne problematizira se odnos kulture općega društva i kulture same grupe. Kultura grupe spominje se kao deus ex machina, u slučajevima kad se fenomeni grupe ne mogu objasniti funkcioniranjem psihosocioloških odnosa. U teorijama koje polaze od toga da razvoj društva počinje i završava u ravnoteži kultura se najčešće smatra odgovornom za loše funkcioniranje društva i za različita odstupanja od normi (Bauman 1973, 159, 192).

3. Bitno pitanje interakcije među grupama, i to i u sadašnjosti i u prošlosti, ostaje otvoreno, pa se možemo samo domišljati o karakteru i kvaliteti tih odnosa.

4. Ne pretpostavlja se mogućnost sudjelovanja pojedinca u više grupa, odnosno efekt takve situacije na njega i na grupu ocjenjuje se kao devijacija, odstupanje od normalnoga ponašanja.

Sociološke teorije o grupi koje sam upravo spomenula naglašavaju kulturu grupe, ali se ne bave njenim sadržajem, »empirijskom realnošću kulture« koja može biti u odnosu s društvenim ograničavanjima i pritiscima.

Ako grupa unutar sebe uspostavlja odnos moći, uloga i statusa, ako ona svoju socijalnu strukturu planira svojim vrednotama i normama, ako ona napokon stupa u interakcije s drugim grupama svoje šire socijalne sredine ili ako to čine neki njeni pripadnici — onda sve to tvori socijalni kontekst usmenom komuniciranju i stvaralaštvu grupe, bilo ono na području književnosti ili neke druge umjetnosti. Pritom ne mislim da se folklorna umjetnost realizira kao neka nadgradnja društvene baze. Ali u isto vrijeme jasno je da »usmenost« u trenutku izvedbe, kao i ona koju spominjemo kad govorimo o tradiciji, sadrži oznake socijalne strukture grupe u kojoj se usmeno komunicira. Kontekst

nije smješten u mehaničkim koordinatama sinkronije i dijakronije. On je protkan različitim spiralama društvenih odnosa u vremenu (Bringeus, 1979, 13), njihovim zatezanjima, pucanjem i zarastanjem... Premda teorija malih grupa u svom izvornom obliku ne zalazi dublje u odnos socijalne strukture i kulture u samoj grupi, poznavanje društvenih procesa ili sam uvid u njih mora obogatiti istraživanje kulturnih fenomena u grupi i izvan nje.

U najnovije vrijeme Fine pokušava što detaljnije istražiti samu kulturu grupe. Polazi od male grupe kao prototipa interakcijske jedinice. Smatra da je kultura dio komunikacijskoga sustava takve jedinice u kojoj postoji neka interakcija. Većina kulturnih elemenata koji su sastavni dio kulture grupe mogu transcendirati njene granice. Drugim riječima, neki element kulture može biti široko rasprostranjen, ali u isto vrijeme može biti specifični znak grupe.

Polazeći dakle od društvene jedinice u kojoj se odigrava neka interakcija, Fine tvrdi da svaka takva grupa u izvjesnoj mjeri ima vlastitu kulturu — »idiokulturu«. »Idiokultura se sastoji od sustava znanja, vjerovanja, ponašanja i običaja koji su zajednički svim članovima grupe. Oni će se na njih pozivati i primjenjivat će ih kao osnovicu dalje međusobne interakcije. Članovi grupe su svjesni zajedničkih iskustava i govore o njima očekujući da će ih ostali pripadnici grupe razumjeti i dalje primjenjivati u konstrukciji društvene stvarnosti. Izraz idiokultura, koji naglašava lokaliziranu prirodu kulture, ne iziskuje da idiokultura bude dijelom demografski određene subgrupe, nego da ona predstavlja specifičan razvoj bilo koje grupe u društvu«. (Fine 1979, 734).

Dok je eksperimentalno sociološko istraživanje grupa zanemarivalo »sadržaj« kulture, Fine tvrdi da male grupe nisu puke kolekcije individua bez sadržaja. Pristup grupama sa stajališta njihova »sadržaja« pomaže analizi osobitosti grupa.

Za razliku, dakle, od folklorističkoga istraživanja koje se dopunjuje uvidom u **sociološki kontekst** grupe, ovdje sociološko istraživanje grupe postavlja zahtjev za poznavanjem **etnološkog ili folklornog sadržaja.**

»Na temelju zajedničkog iskustva (svojih članova — op. D. R. A.) grupe će razvijati svoje osobite kulture. Svaka od tih kultura postavlja određene zadaće i istraživačima humanističkih kao i istraživačima društvenih orijentacija u znanosti. Mi smo naglašavali važnost razumijevanja tih sistema za shvaćanje grupe i za kulturu, ali smo namjerno previđali činjenicu da su to u isto vrijeme estetski sistemi i da su proizvod 'umjetničke' komunikacije. U tom smislu moramo krenuti našem cilju razumijevanja ljudskog ponašanja zajedno s folkloristom, kritičarom i pjesnikom«. (Fine 1979, 744).

Dosadašnje istraživanje važnosti i značenja međuodnosa pojmova grupa i kultura, u kojemu je osnovna tema ovoga zbornika — »usmeno komuniciranje« — služila kao oficir za vezu, bilo je dvostruko motivirano.

Prvi je motiv jasno iskazan: radi se o tome da se folkloristički pristupi »usmenosti« katkada ne obaziru na slojevitost sociološkoga konteksta, promatrajući usmenost kao čistu činjenicu usmeno izgovorene (za razliku od na-

pisane) riječi. Ako se, međutim, usmenost shvati i kao dio društvenog procesa u grupi, onda ona može biti značajna ne samo za razumijevanje usmene književnosti nego i svih drugih umjetnosti koje proizvodi grupa koja usmeno komunicira, odnosno za razumijevanje kulture grupe uopće.

Drugi motiv istraživanja relevancije usmenoga komuniciranja u grupi usko je vezan uz sadašnji trenutak istraživanja kulture kod nas (u Jugoslaviji, u Hrvatskoj).

Kao i drugdje u Evropi, kulturnohistorijska etnologija došla je i kod nas u krizu, doduše s određenim zakašnjenjem. Ta je kriza kod nas donekle jasno spoznana (Rihtman-Auguštin 1976; Kremenšek 1973). U inozemstvu balkanska se etnologija i folkloristika još uvijek smatraju »eldoradom za folkloriste« (Oinas 1966, 398). Kao njihova differentia specifica navodi se ono poznato i izazovno zaostajanje, ili kako to elegantnije engleski zvuči »cultural lag«, u kojem jugoistočna Evropa još uvijek uživa ili čami, ovisno o tome s kojeg se gledišta polazi. Tako D. Burkhart (1979, 38), govoreći o zadaćama etnologije u balkanologiji, u prvoj tezi ističe kako »na Balkanu vladaju posebne okolnosti karakterizirane **polietnički** i pomicanjem kulturne faze **(cultural lag)**, koje iziskuju adekvatne istraživačke postupke«. Uza svu elaboriranu terminologiju i vjerojatno usprkos dobroj volji autorice, stari je podtekst pristupa balkanskim zanimljivim zaostalostima očevidan. S druge strane, na primjer, Ina Maria Greverus spočitava još jednoj južnoevropskoj etnologiji, onoj talijanskoj, davanje lakirane slike južnotalijanske svakodnevice (za razliku od talijanske književnosti) (Greverus 1978, 116).

Kulturnohistorijska etnologija u Jugoslaviji odavna je prestala davati prave odgovore na bitna pitanja kulture u ovim krajevima. Industrijski i socijalistički razvoj razorili su omiljelu socijalnu bazu te etnologije — patrijarhalno seljaštvo i njegovu ekonomsku strukturu i bitno utjecali na promjenu kulture. Nagli socijalni procesi i silovite migracije iz sela u grad i u industriju upozorili su na ograničenja daljeg etnološkog istraživanja koje polazi od socijalno nediferenciranoga 'naroda', odnosno koje se zadržava samo na kulturi seljaka i na kulturi nižih slojeva. Krizi kulturnohistorijske etnologije pridonijeli su i stavovi suvremene javnosti a i društvenopolitičkih (ideoloških) projekata u ovim krajevima prema tvorevinama takozvane narodne ili tradicionalne kulture. U posljednjih trideset godina ovdje se smjenjuju stavovi od onih koji definitivno negiraju »primitivne« lokalne seoske osobitosti kao znakove društvenokulturne zaostalosti (zbog unutarnjih pritisaka seoskih malih zajednica većina je nekadašnjih seljaka i pobjegla u sadašnje gradove, koji su otvarali nove društvene i kulturne perspektive) do onih koji se služe folklornim simbolima radi potvrđivanja kulturne diferenciranosti ali i ravnopravnosti kultura ove mnogonacionalne zemlje ili pak radi potvrđivanja identiteta u posve drugačijoj sredini.

U isto vrijeme folklorizam ima značajnu ulogu u dijelu masovne kulture, a s druge strane vodi se borba za »očuvanje izvornosti« narodnih tradicija, tog posljednjeg bastiona romantički orijentirane etnologije i folkloristike.

Suvremena etnološka kritika podvrgla je stoga kritici pojam narod (ne bez utjecaja slične kritike u njemačkoj etnologiji). Ali i ta se kritika nije javila u svim našim sredinama i institucijama koje se bave etnološkim ili folklorističkim istraživanjima. Pojam narod i dalje je osnovica etnološkog istraživanja ondje gdje je konstituiranje nacije još uvijek u toku. U pojedinim centrima nastavljaju se istraživanja koja polaze od »etnosa«.

Naravno, odustajanje od pojma naroda kao temeljnog pojma etnologije iziskuje da se jasno odredi društvena struktura u kojoj su situirane pojave kojima se bave etnologija i folkloristika. Teorijski etnološki otklon od naroda prema »grupi ljudi koji usmeno komuniciraju« i stoje u međusobnim interakcijama, koji se dakle poznaju, među kojima su odnosi autentični, ovdje kod nas u Hrvatskoj daje novi impuls etnološkom i folklorističkom istraživanju. Grupe ljudi koje imaju svoje norme i vrednote, zajedničke poglede na svijet — ne postoje samo u udžbenicima socijalne antropologije. One, naime, i dalje žive kod nas na Balkanu, u selima u kojima se više ne nosi narodna nošnja osim na priredbama lokalne folklorne grupe, u kojima televizori ukidaju sijela i prela, a motivi svakodnevnoga pripovijedanja ne crpu se samo iz bakina repertoara nego i iz prepričavanja TV-emisija i popularnih ilustriranih listova ili crnih kronika i na različite se načine miješaju, prepleću u urbanim i ruralnim situacijama, u svakodnevnom pripovijedanju i dječjim igrama, u poslovicama koje služe kao novinski naslovi (Lozica, Perić-Polonijo, Rajković 1978; Bošković-Stulli 1978, 1980). S druge strane, pretpostavke o kulturi malih grupa koje usmeno komuniciraju omogućuju etnološka istraživanja u urbanim sredinama naoko kulturno posve ujednačenih ili nepreglednih gradskih aglomeracija ili pak urbaniziranih sela.

Takve idiokulture javljaju se svakoga dana u novinskim osmrtnicama na stranicama naših lokalnih ali i visokotiražnih središnjih listova. Tekstovi tih osmrtnica jednim su dijelom zadani oglasnim obrascem. Drugim svojim dijelom govore o rodbinskim, radnim ili susjedskim i prijateljskim povezanostima. Stoga se te suvremene ljudske grupe svakoga dana oglašuju, ponekad tradicijskim izrazom bliskim tužbalici, a katkad sentimentalnim žaljenjem srodnim srednjoevropskoj sentimentalnoj literaturi. Plaćaju skupi novinski prostor da bi upozorili na svoj identitet (Rihtman-Auguštin 1978, 118—175).

Ako se grupa koja usmeno komunicira uzme kao radna hipoteza za etnološko istraživanje, dakle za istraživanje kulturnoga sadržaja, moguće je istom hipotezom obuhvatiti ono što je kulturnohistorijska etnologija nekad istraživala: tradicionalnu kulturu, jednako kao što je moguće obuhvatiti suvremene pojave svakodnevne kulture.

Istraživanje »narodnog života« opisanog u prošlosti, do početka ovoga stoljeća (čime se pretežno bavila hrvatska etnologija), koje bi uključilo dimenziju socijalnih grupa, zacijelo bi upozorilo na neke dosad nepoznate ili nedovoljno uočene odnose (na primjer na žensku supkulturu u zadrugama ili na postojanje više malih grupa i njihovih kultura u tradicionalnom selu. O ženskoj supkulturi u slavonskoj zadruzi referirala sam na simpoziju Etnographiae Pannonicae u Vinkovcima 1980). Sama patrijarhalna zadruga, taj paradni uzo-

rak stare balkanske etnologije, u tom slučaju nije ništa drugo nego socijalna grupa. Ali pojam naroda, koji je bio polazište za proučavanje tradicionalne duhovne, materijalne i socijalne kulture, bio je u isto vrijeme i okvir toga proučavanja. Zadruga nije bila shvaćena pretežno kao socijalni odnos, nego kao nacionalna osobitost »naroda golubinjeg srca« (Utješenović 1859). Riehlov patrijarhalni seljački obrazac ekonomike spajao se ovdje kod nas sa slavenskim romantizmom. Stoga bi moderno istraživanje zadruge kao socijalne grupe pokazalo njenu društvenu elastičnost i prilagodljivost, ali i ekonomsku neefikasnost, pokazalo bi konfrontacije i sukobe unutar zadruge, i to sukobe ekonomskoga karaktera, ali i sukobe vrednota unutar te obiteljske ekonomske organizacije.

Ovi više-manje slučajno izabrani primjeri služe samo za to da ilustriraju mogućnosti koje radna hipoteza o grupi koja usmeno komunicira pruža etnološkom istraživanju.

U stvari radi se o specifičnoj sociološkoj dimenziji etnološkoga istraživanja, koja je posve nužna uzmemo li u obzir svu onu povezanost i isprepletenost kulture i društva, odnosno kulturnih i društvenih aspekata pojava.

Pa ipak, mnogim se istraživačima čini kao da su — u tom pomaku glavnog interesa od etničke specifičnosti kulture prema kulturnoj specifičnosti socijalne grupe koja usmeno komunicira — nešto izgubili. Kao da se »putem« nešto razišlo... Kao da se nekud sakrila ili nepovratno nestala »kvaliteta« kulturnih fenomena. Kao da je presahnulo stvaralaštvo. Jer koliko god bile štosne novinske osmrtnice ili pjesmice što ih djeca pjevaju u suvremenim igrama, koliko god bili izazovni ili dirljivi pomaci što ih tvore tradicionalni motivi u suvremenom folklornom stvaralaštvu ili pak interpolacija motiva i izraza masovnih komunikacija u suvremeno folklorno stvaralaštvo i kulturu urbanih grupa — sve se to jednostavno ne može mjeriti s vrijednostima onoga stvaralaštva i s onim kulturnim sadržajima koji su nam poznati iz istraživanja naše tradicijske kulture i folklora!

A možda nam se to samo čini? Znamo, naime, da je slavenski seljački folklor postojao davno prije nego što je zadivio romantičare. Znamo također da smo ga upoznali i da ga još uvijek upoznajemo u više-manje romantičkom izboru, čak i danas kad odlazimo na teren u »zabitna« sela.

Mi ne možemo znati kako će budućnost ocjenjivati suvremene kulturne sadržaje malih grupa i njihovih interakcija s općim kulturnim tokovima društva. Kako će ocjenjivati otpore tih malih grupa i njihove napore da zadrže ili stvore identitet u vremenu u kojemu pojedinac ne pripada samo jednoj grupi, nego je »segmentiran« tijekom svoga života, a često u isto vrijeme pripada i nekolikima (Douglas 1966, 68—69; Bauman 1973, 139).

Tko će uopće imati podatke, građu o svim tim idiokulturama? Tko li će shvatiti koliko su one društveno i pogotovo kulturno, u smislu nacionalne kulture relevantne u ovo naše vrijeme kad relevantnima smatramo samo velike društvene sisteme? Doista, koliko male grupe s vlastitom kulturom održavaju društvenokulturnu ravnotežu, a gdje je i koliko mijenjaju?

Literatura

Bauman, Zygmunt,
Culture as praxis, Routledge and Kegan Paul, London and Boston 1973.

Bausinger, Hermann,
Volkskunde, von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse, Berlin und Darmstadt (1972).

Bošković-Stulli, Maja,
Usmena književnost u **Povijest hrvatske književnosti,** knj. 1., Liber-Mladost, Zagreb 1978 (a).

Zeitungen, Fernsehen, mündliches Erzählen in der Stadt Zagreb, »Fabula«, 20, br. 3, str. 8—17; isto ali znatno opširnije: **Zagrebačka usmena pričanja u prepletanju s novinama i televizijom,** »Narodna umjetnost«, 15, 1978(b), str. 1—35.

Proverbs and Proverbial Phrases in a Zagreb Newspaper, u **Folklore on Two Continents: Essays in honor of Linda Dégh,** Bloomington 1980.

Bringeus, Nils-Arvid,
The Communicative Aspect in Ethnology and Folklore, »Ethnologia Scandinavica«, 1979, str. 5—17.

Burkhart, Dagmar,
Die Stellung der Volkskunde in der Balkanologie. Explication und Thesen zur Balkan-Ethnologie, »Zeitschrift für Balkanologie«, Band 15, 1979, str. 13—39.

Deutsch, Morton,
Group Behavior u **Groups,** International Encyclopedia of the Social Sciences, David L. Sills, ed. The Macmillan Comp. and the Free Press, vol. 6, 1968, str. 265—276.

Douglas, Mary,
Purity and Danger, An analysis of concepts of pollution and taboo, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1966.

Fine, Gary Allan,
Small groups' and culture creation: the idioculture of Little League Baseball teams, »American Sociological Raview«, vol. 44, 1979, str. 733—745.

Firth, Raymond,
Elements of Social Organization, Watts, London 1963. (1951).

Greverus, Ina-Maria,
Kultur und Alltagswelt, Beck, München 1978.

Hare, A. Paul; Borgatta, Edgar F.; Bales, Robert F.,
Small Groups. Studies in social interaction, Knopf, New York 1955.

Hare, A. Paul,
Role Structure u **Groups,** International Encyclopedia of the Social Sciences, David L. Sills, ed., The Macmillan Comp. and the Free Press, vol. 6, 1968, str. 283—288.

Homans, George Caspar,
The Study of Groups u **Groups**, International Encyclopedia of the Social Sciences, David L. Sills, ed., The Macmillan Comp. and the Free Press, vol. 6, 1968, str. 259—264.

Kremenšek, Slavko,
Obča etnologija, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1973.

Lozica, Ivan,
Tradicijski folklorni motivi u dječjim vicevima, referat na 27. kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Banja Vrućica — Teslić, 20—24. 9. 1980.

Oinas, Felix
The Study of Folklore in Yugoslavia, »Journal of the Folklore Institute«, vol. 3, 1966, 3, str. 398—418.

Perić-Polonijo, Tanja,
O nekim obilježjima usmenoknjiževnog repertoara zagrebačke djece, referat na 27. kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Banja Vrućica — Teslić, 20—24. 9. 1980.

Rajković, Zorica,
Današnji dječji folklor — istraživanje u Zagrebu. »Narodna umjetnost«, knj. 15, 1978, str. 37—96.

Raven, Bertram H.,
Group performance u **Groups**, International Encyclopedia of the Social Sciences, David L. Sills ed., The Macmillan Comp. and the Free Press, vol. 6, 1968, str. 288—293.

Rihtman-Auguštin, Dunja,
Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja, »Narodna umjetnost«, knj. 13, 1976, str. 1—25.

Novinske osmrtnice, »Narodna umjetnost«, knj. 15, 1978, str. 117—175.

O ženskoj supkulturi u slavonskoj zadruzi (Ueber die Subkultur der Frauen in der Slawonischen Grossfamilie) referat na V. znanstvenom skupu Ethnographia Pannonica »Žena u seoskoj kulturi Panonije«, Vinkovci 18—21. 11. 1980, u tisku.

Sherif, Muzafer and Carolyn W.,
Group Formation u **Groups**, International Encyclopedia of the Social Sciences, David L. Sills ed., The Macmillan Comp. and the Free Press vol. 6, 1968, str. 276—283.

Utješenović, Ognjeslav,
Die Hauskommunionen der Südslaven, Wien 1859.

ROGER D. ABRAHAMS
(Claremont, Cal.)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

O izvedbi i oko nje

Autor istražuje izvedbu (performance) kao sredstvo umjetničkog izražavanja i izvedbu u komunikacijskom sistemu ljudskih zajednica. Razmatra kontinuitete i kontraste svakodnevnih nesvjesnih ekspresivnih djelatnosti i povratnih stiliziranih djelatnosti ljudskih grupa. U svakoj kulturi konvencije nagomilane minulim iskustvima podsjećaju članove zajednice kada i kako dolazi do izvedbe. Te konvencije pomažu pri interpretaciji događaja i uče na ritmičko ponavljanje bitno za život zajednice (svetkovine, običaji).

Premještajući žarište folkloristike s proučavanja tekstova u transmisiji na analizu »umjetničke komunikacije u malim grupama«, prenijeli smo osnovne interese na područje folklora s »lore« (znanje) na »folk« (narod). To je bez sumnje bio koristan potez, koji nam sada omogućava sve detaljniju karakterizaciju društvenokulturne okoline tradicijskog izražavanja. No u zanosu započinjanja ove važne diskusije o čovjekovim stvaralačkim sposobnostima stvorili smo brojne probleme o kojima je potrebno raspravljati i razjasniti ih. Time što smo si dopustili da redefiniramo folklor s obzirom na njegove umjetničke dimenzije, te budući da opseg i društveni karakter zajednice ulaze u proces kreiranja i rekreiranja, zaboravili smo da velik broj pojava kojima se bavimo nisu, zapravo, umjetničke izvedbe. Kao alternativu možemo uzeti, na primjer, igre, svečanosti i rituale, koji su tradicijske prilike za ekspresiju, a nisu ni umjetnički niti se događaju u malim grupama. Nedvojbeno, upravo nas je ekspresivnost tih djelatnosti navela na to da ih opišemo služeći se pojmom izvedbe (performance). No igra je igra, a ne izvedba, i bilo bi pogrešno

jedno smatrati uzorkom drugoga. Moramo razviti metodologiju opisivanja igara (kao i svečanosti i rituala) koja im je primjerena, no koja se ujedno može koristiti nekim uvidima postignutim u metodologiji usredotočenoj na izvedbu.

Drugi se kritički problem pojavio zbog promjene definicije folklora. Naglašavanje ekspresivnih i umjetničkih faktora u komunikaciji nameće stanovite ograde s obzirom na ono što ćemo smatrati umjetničkom komunikacijom, a što nećemo. To u osnovi znači da smo se suočili s potrebom da smjestimo izvedbe unutar komunikacijskog sistema zajednice koju proučavamo. U ovoj ću se raspravi baviti upravo tim problemom, nastojeći pokazati koja su značenja izvedbe (performance) u engleskom jeziku i gdje bismo mogli početi opisivati kontinuitete i kontraste između svakodnevnih nesvjesnih ekspresivnih aktivnosti i povratnih stiliziranih aktivnosti »ljudskih grupa« (»folk groups«), bez obzira na to kako ćemo taj pojam definirati.

Iz upotrebe izvedbe kao centralnog termina za bilo koji kulturni sadržaj proizlaze neki očigledni problemi jer u svakodnevnom govoru, kao i u akademskim raspravama, upotrebljavamo taj termin u mnogim različitim značenjima (vidi: Hymes 1972; Goffman 1974, 224. i naredne stranice; Bauman 1976; Ben-Amos i Goldstein). Posebna je poteškoća u tome što je **performance** preuzeta kao jedan od osnovnih termina Chomskyjeve lingvistike, u značenju »realizirani govor«, za razliku od kompetencije. Postoji i uobičajeno značenje, u kojemu se **performance** — izvedba — odnosi na jedinstveno stapanje neke osobite prilike, jednoga ili više izvođača, tradicije koja uključuje prošlo iskustvo iz sličnih prilika, s publikom sposobnom da zapaža i sudi služeći se estetskim kriterijima. U tom čistom značenju, funkcija termina je jasna: on opisuje posebnu vrstu usmjerene interakcije u kojoj mnogo konvencija i upotreba ulazi u igru, tako da znamo što trebamo očekivati i kako ćemo primjereno reagirati ako se naša očekivanja ispune.

Kada se izvedba upotrebljava u manje specijaliziranim i sporednim prilikama, ona djeluje analogno izvedbi u užem smislu riječi. Kao što sam već primijetio, upotrebom pojma čiste izvedbe ili izvedbe u užem smislu riječi za to stanje društveno estetskog uzbuđenja i slavlja nikako ne namjeravam zanemariti svjesnu dimenziju ostalih vrsta događaja. Naprotiv, ovdje pokušavam uspostaviti kontinuitet između ponašanja u drugačijim prilikama i događajima i tih potpunije usredotočenih i stiliziranih izvedbi.

Dell Hymes postavlja golemu razliku između ponašanja **(behavior)**, držanja **(conduct)** i izvedbe **(performance)**: »imamo ponašanje, pod kojim podrazumijevamo sve što se događa; držanje, ponašanje pod okriljem društvenih normi; te izvedbu, u kojoj jedna ili više osoba preuzimaju odgovornost za prezentaciju« (Hymes 1975, 18). Te tri kategorije variraju u skladu sa stupnjem pažnje koju obraćamo redanju detalja postupaka, a pogotovo načinu kako se izvode. Čini se da držanje uključuje neku vrstu nadzora onoga što je obavezno, o čemu smo govorili u vezi s ritualom. S druge strane, izvedba postiže svoj status jer u njoj odgovornost preuzimaju određeni izvođači, a i zbog otvorenosti izvođenja pa radnje dobivaju naglašeno moralno i estetsko značenje. Odgovornost se tako odnosi na razinu svjesnosti s obzirom na oblik i predmet izvođenja kao i na društvene norme prema kojima se određene radnje smatraju dobrima ili lošima, lijepima ili ružnima.

U ponašanju, kao i u izvedbi, primjećujemo pravila interakcije. No u svakodnevnom ponašanju pravila imaju ulogu vodičâ koji olakšavaju sudjelovanje i razmjenu; u izvedbi-igri, s druge strane, izbor oblika ponašanja, uključujući interakcijske jezike i samu aktivnost, znatno je sužen. Do transakcije dolazi među pojedincima koji, na neki način, nisu ono što zapravo jesu. U običnoj interakciji svaki sudionik pokušava uspostaviti vlastiti identitet dodjeljujući sebi određenu ulogu i slijedeći »liniju« izražavanja u skladu s tom ulogom. U **čistoj izvedbi** uloga se svjesno dijeli time što izvođač stvara distancu između svoga pravoga »ja« kao igrača i uloge koju igra.

Podjela na pravo i igračko »ja« u najmanju je ruku varljiva jer ima izvođača, čak i u najnerazvijenijim društvima, koji se koriste slobodom izvedbe da bi omogućili svome pravome »ja« da otvoreno progovori. Lirski pjesnici, s obzirom na konvencije izolirane izvedbe (u kojoj se pisac i čitalac obraćaju jedan drugome u osami, raspravljajući o društvenom stanju osame), služe se tim uvjetnim modalitetom prikazivanja sebe samih, progovarajući kao da su fikcijski, a opet su u toj situaciji stvarniji nego u bilo kojoj drugoj. Izvođač neprestano raspolaže tim raznovrsnim oblicima vlastitoga »ja«, te često manipulira zamjenicama i raznim izrazima kako bi nas prisilio da stalno pogađamo koliko on osobno postaje ono o čemu govori. »Ja« prelazi u razne bezlične ili druge zamjenične oblike; »ja« postaje »trebalo bi« ili »bit će« na mnogo čudnih načina.

Nije riječ o konfuznoj ili slaboj strategiji prikazivanja. Upravo ta dvomislenost, kojom se pjesnički sistem koristi za ostvarivanje manevarskog prostora unutar kojega se kreću izvođači, sredstvo je provjeravanja granica između stvarnog i izmišljenog svijeta. Sami se izvođači često poigravaju tom dvomislenošću. U Americi, na primjer, izvođači bluesa naročito jasno izražavaju svoj stav prema temi zbog toga što publika poistovjećuje pjevača i pjesme koje on komponira i pjeva. Ako nastupa pred publikom koju sačinjavaju bijelci, neprestano ga pitaju o odnosu između njegovih pjesama i života. Na primjer, poznati pjevač bluesa John Lee Hooker, odgovarajući na takvo pitanje primjećuje:

»Slušaš neku ploču. Osjećaš se sasvim normalno, neko vrijeme te ništa ne grize. No to ti se dogodilo, i tako, katkad nećeš podnijeti ploču, ustat ćeš prošetat se ili provozat' ili ćeš otići u svoj auto jer ne želiš da te duboko povrijede i da osjetiš pravu tugu i slično. Radije bi da to ne čuješ nego da čuješ. Ima u tome nešto što te rastužuje; nešto što ponire u tvoj život ili u život nekog tvog prijatelja, ili nešto što te prisiljava da razmisliš o onome što se danas dogodilo, a to je tako istinito da, ako se i nije dogodilo baš tebi, ipak jasno osjećaš — znaš kako je sa svim tim. Sve je to jako dirljivo i tako nastaje blues«. (Oliver, 164).

Autor pjesme — izvođač tada nalazi svoje mjesto unoseći usredotočenu energiju i umijeće u trenutak izvedbe. Pri proizvodnji umjetničkog djela, jedinice izvedbe, to kako će izvođač biti prihvaćen najočitije ovisi o reakcijama

ostalih, o tome koliko je usklađenog odaziva izvođenje potaknulo. Sam odaziv bit će određen uspješnošću kojom izvođač kontrolira svoj medij i kanalizira svoju energiju; no on ovisi i o tome u kolikoj mjeri određena stavka odgovara događajima iz stvarnog života — ili kako to Hooker kaže, koliko je »dirljiva« neka svakodnevna situacija, i prema tome koliko »pogađa« vas kao ljudsko biće koje je pripadnik i slušateljstva i zajednice.

Dijalektika umjetnosti i života: s jedne strane, svjedoci smo interakcije između umjetnika i žanra; s druge, između umjetnika kao nosioca tradicije i kao pojedinca koji govori u vlastito ime iz osobnog iskustva. U netradicijskim zajednicama, izvođač pojedinačno nastoji da se publika upita koliko li pjeva o sebi a koliko se oslanja na konvencionalno opažanje i na umjetničku proizvodnju. Čak i oni umjetnici koji izvode tuđa djela, dozvoljavaju si originalnost i autentičnost izbora repertoara djela za pojedine prilike, te intenzivnosti i stilističkim nijansama što ih unose u igru u toj prilici. No, to nije samo problem s kojim se suočava rafinirani umjetnik koji se refleksivno izražava, na primjer Hemingway ili Proust, stvarajući od vlastitog života umjetničko djelo. Poslušajmo drugog pjevača bluesa, Henryja Thomasa, koji govori o odnosu izvođačeva »ja« i »ne-ja«:

»Ima više vrsta bluesa — na primjer blues koji te povezuje s vlastitim životom — mislim, možeš ga ispričati publici kao pjesmu, u pjesmi. Ali, oni ne shvaćaju ozbiljno ono o čemu, zapravo, govoriš istinu. Ne shvaćaju ozbiljno da govoriš baš o sebi. To bi u isto vrijeme mogao manje ili više, biti ti, mogao bi imati taj osjećaj o sebi. Sam sebe izražavaš u takvoj pjesmi. Tada to dopire do drugih jer su isto osjetili u životu, tako da, jasno, osjećaju ono što govoriš, jer se isto dogodilo i njima. To je nešto što bi nekako htio zadržati za sebe, a opet htio bi i da to netko dozna. Ne znam kako bih rekao — i jedno i drugo; rado bi da netko to zna, a ipak to držiš za sebe. Svoj osjećaj stavio sam u pjesmu. Ima stvari koje su mi se dogodile a ne bih se nikako usudio govoriti o njima — ali mogao bih o njima pjevati. Ljudi većinom uzimaju pjesmu kao objašnjenje — vjeruju da pjesma izražava njihove osjećaje, a ne onoga koji je pjeva. Osjećaju da sam možda baš pogodio nešto iz njihova života, pa ipak su to u isto vrijeme neke nevolje koje sam i samproživio«. (Oliver 1965, 164-165)

Time ne mislimo tvrditi da život slijedi umjetnost, ili obratno, ili da je najprije potrebno iskusiti blues u životu da bi se zatim mogao pjevati. Prije bismo mogli reći da postoji prostor između života i umjetnosti unutar kojega izvođač i njegovo slušateljstvo razmjenjuju pojedinosti estetskog i moralnog iskustva, pri čemu se ta razmjena odvija svjesno. To je prostor u kojemu očekujemo miješanje ličnih zamjenica, štoviše, računamo s njim, s unutarnjom raspravom o tome da li lirska pjesma razotkriva pjevača ili upravo sâm život, uključujući iskustvo slušaoca.

Ta svjesnost izvođača jedna je od karakteristika koje određuju izvedbu. Čini se da postoji minimalni splet uvjeta za čistu izvedbu: 1) prilike i situacije u kojima se izvedba prihvaća i, štoviše, očekuje, i koje prema tome sadrže rezidualnu energiju što je izvedba stavlja u žarište ili u odnos koordinacije;

2) pripadnici zajednice kojima je izvedba odobrena; 3) konvencionalni obrasci očekivanja, stilizirani idealni tipovi ekspresije najavljeni oblikovanjem događaja kojim se u određenoj mjeri koordinira sudionička energija izvođača i slušateljstva; 4) repertoar datih pojedinosti (items) izvedbe, koje ispunjavaju formalne zahtjeve žanrovskih očekivanja, stoji na raspolaganju izvođačima, i smatra se prikladnim za te izvedbene događaje (vidi: Hymes 1974, 51—62).

Da bi došlo do izvedbe, moraju se steći priznati izvođači, dato vrijeme, mjesto i prilika za izvedbu, žanrovski osjećaj pomoću kojega se izvedba može razumjeti i u njoj sudjelovati (tj. zajednička energija) i tradicija koja sadrži pojedinosti izvedbe što ih izvođači primjenjuju primjereno tim specifičnim prilikama. Ovdje ne bi bilo potrebno opisivati pojave da neke kritičarske škole nisu definirale izvedbu uzevši u obzir samo jednu od tih dimenzija — na primjer, kada se jedna pojedinost izvedbe pogrešno tumači kao cijeli događaj. Svaka od tih dimenzija može se promatrati u komunikacijskoj interakciji različitoj od izvedbe; što ih više nađemo na okupu, lakše ćemo se složiti da je izvedba u toku i da je društveni čin postao u isto vrijeme estetskim događajem.

Problemi oko definiranja nastajali su zbog toga što se terminima izvedbe opisivalo poredak u svakodnevnom ponašanju. Dramatski model Kennetha Burkea podudara se s idejama zastupnika teorije simboličke interakcije i sa sociologijom teorije uloga. Svi oni posežu za jezikom kazališnih izvedbi da bi opisali »glumljenje« nekazališnih tekstova (Burke 1945; Goffman 1959; Burns; vidi: Messenger i dr. 1962). No razlika između ponašanja u životnoj situaciji i kazališnog ili književnog djela je očevidna: analitičar mora unijeti vlastiti stil ponašanja kako bi neku interakciju pretvorio u »scenu« ili tekst. Prema tome, ono što se podvrgava »književnoj« analizi nije ponašanje kao takvo, već njegovo prikazivanje. Taj čin tumačenja nije zapravo ništa drugo do svjesniji i jasniji prikaz dijela običnog društvenog procesa — svi mi tumačimo ponašanje kad ogovaramo i kad govorimo o zajedničkim prijateljima, i to neprestano, iako ne tako iscrpno kao apologeti, romanopisci ili semiotičari.

Bez obzira na shvaćanje osnovnih obrazaca i na to koliko će se alternativnih načina ponašanja javiti unutar neke scene ili događaja, nije nam teško složiti se o dijelu toga osnovnog skupa pravila ili obrazaca očekivanja koji tvore temelj našeg društvenokulturnog života. Te nam norme, zapravo, pružaju ona očekivanja koja nas, kada se ostvare, ispunjavaju zadovoljstvom, osjećamo da smo »ono što jesmo«. Ili pak pripadaju onoj vrsti obrazaca koji, ako ih ostali ne shvate dokraja ili potpuno ne prihvate, mogu postati potencijalnim izvorima zbunjenosti, smetenosti ili mišljenja da su ostali zacijelo ludi. Svaki svakodnevni događaj koji proživljavamo ima neku vrstu scenarija, shemu koja je dio životne opreme neke zajednice, a sudionici je zajednički unose u događaje koji se ponavljaju. Svaki događaj sadržava jednako modeliran skup scena, skup međusobno povezanih objašnjivih postupaka povezanih na podjednako poznat način. Svaku scenu ili događaj najjače proživljavaju ipak oni koji u njih ulaze s tim očekivanjima, želeći da dosegnu granice neprihvatljivosti. Opisujući »norme« ponašanja, nikada ne bi trebalo zaboraviti one pojedince koji neprestano provjeravaju te norme s težnjom poticanja društva.

Svim prikazivanjima zajednički su osjećaj temeljne forme i modelirano očekivanje razvoja. Upravo preko mimesisa, inicijacije života u izvedbama, mi prepoznajemo te poznate prilike i osjećaje koji se obično povezuju sa scenama tijekom njihova razvoja. To, međutim, ne znači da samo u izvedbi prepoznajemo tipično. Uključujemo izvedbe da bismo uz njihovu pomoć postali svjesni tipičnosti i da bi usmjerile naše osjećaje unutar prikazivanja. To nam omogućuje da razumno mislimo i govorimo o životu, i da ga proživimo. To je razlog zbog kojega su izvedbe, među svim oblicima prikazivanja, najbliže svakodnevnom životu, te kod njih najčešće i najpotpunije možemo govoriti o tom odnosu. Te zajedničke obrasce očekivanja, kada se primjenjuju kao čiste izvedbe, nazivamo **žanrovima.** Žanr, pogotovo kad se taj izraz upotrebljava u raspravama usredotočenim na izvedbu, znači narasle obrasce očekivanja što ih izvođači i publika zajednički unose u estetske doživljaje. Takav generički pristup naglašava načine kojima se potiče sudjelovanje i interpretacija. Jonathan Culler, s obzirom na književnu izvedbu, primjećuje: »Žanrovi više nisu taksonomski razredi, nego skupine normi i očekivanja koje pomažu čitaocu da raznim elementima djela pripiše njihove funkcije«. (Culler, 28). Budući da svi interakcijski događaji uključuju formalnosti i primjerene jezike (o kojima govorimo kao o »medijima«, »kodovima«, »registrima«, »varijetetima« ili »dikcijama«), razlike između izvedbe na razini žanra i ostalih slučajnijih interakcija jesu u prvom redu u intenzivnosti kojom su formalni elementi označeni i uobličeni, tako da situacija donosi sa sobom onu posebnu naznaku koja oglašava da je posebna vrsta intenzivne igre zvane izvedbom u toku.

Kao u svakom jezičnom procesu, da bi događaj izvedbe uspio, mora postojati obostrana kompetencija izvođača i slušateljstva, koja nastaje kao rezultat zajedničkih očekivanja i razumijevanja žanra. Razlikujemo **proizvodnu kompetenciju** izvođača i **receptivnu kompetenciju** slušateljstva. Proizvodna kompetencija dopušta da se izvođači služe žanrovima kao »pozivom u formu« (Guillen, 107) koristeći se konvencionalnim označiteljima obrazaca pri usmjeravanju svoje kreativne energije i na način koji slušateljstvo može pratiti. Receptivna kompetencija je sposobnost slušateljstva da prihvati taj poziv, njihovo poznavanje obrasca i označitelja i njihovu sposobnost da svoje prošlo iskustvo u slično situiranim izvedbama povežu i primjene na sadašnje iskustvo, kao sredstvo razumijevanja, sudjelovanja i prosuđivanja o onome što se događa.

Iako su izvedbe vrlo stilizirani načini interakcije, prepoznavanje generičkih shema tu nije neposrednije od sličnoga imenovanja scena i događaja u manje formalnim i manje označenim prilikama. Štoviše, iste su kompetencije sadržane i u svakodnevnim događajima, premda ponašanje ne prosuđujemo posve jednakim kriterijima kao izvedbu. Postoji vrlo velika razlika između kompetencija i obrazaca očekivanja koji se zajednički unose i interakciju kada je komunikacija razgovor, ili kada je ona javno označena kao izvedba. U prvom slučaju, sudionici obično svjesno isključuju, zanemaruju upravo te obrasce; dok u drugom obrasci tvore osnovu svega onoga što je u prvom planu, čemu se obraća najveća pažnja, određujući situaciju kao izvedbu. Doduše, pri izvedbama dolazi do slična zanemarivanja u onoj dimenziji interakcije, koja je najnaglašenija u scenama razgovora. Razgovori javno označavaju one dimenzije komunikacije koje naglašavaju odnose među sudionicima. Svaki element formalnog stila koji bi se pojavio u razgovoru mora se prikazati kao da se tu našao slučajno, te se mora ublažiti ili potpuno zanemariti. Nasuprot tome, izvedbe naglašavaju takve stilističke efekte. Na isticanje stila misli Bauman kada kaže da izvedba izlaže komunikaciju estetskom prosuđivanju prisiljavajući nas da se usredotočimo na način i na formalnu kontrolu jednako kao i na sadržaj (Bauman 1977). Treba također primijetiti da izvedbe na taj način nastoje potisnuti u drugi plan svako označavanje međuljudske razmjene među izvođačem i slušateljstvom. To ne znači da toga nema — naprotiv, upravo su takva metasredstva presudna za održavanje međuljudske dimenzije, no slažemo se s tom fikcijom o fikcijama ako ih smatramo crtama nebitnim za određivanje žanra (Babcock u Bauman, 1977). Priznajemo kao pojedinosti izvedbe i žanrove samo formalizirane i stilizirane crte ekspresije a zanemarujemo ona neformalna sredstva koja služe interpersonalnom kontaktu.

Najdublja strukturalna crta pojedinosti i žanrova izvedbe jest »ideja« o žanru ili pojedinosti. Očekivali bismo da je onaj tko ima izvođačku kompetenciju (produktivnu ili receptivnu) sposoban da shematski izrazi generičke značajke i ograničenja, kao i opće karakteristične crte reprezentativnih pojedinosti u skladu sa žanrom. No mogli bismo upozoriti na sličnu sposobnost prikazivanja scenarija ili nacrta svakodnevnih prizora i događaja.

Scenario pokazuje da se interakcija može uspješno tumačiti kao dramatsko pričanje koje se razvija uz pomoć sakupljenog iskustva, izravno i neizravno (na primjer kad govorimo o seksualnoj aktivnosti drugih ili o osobnom iskustvu).

Sudionici u seksualnim interakcijama, na primjer, obostrano su svjesni takvog scenarija. Uključujući se u te razmjene, oni implicitno prihvaćaju uloge i odnose uloga, sugerirane samim postojanjem scenarija. Zapravo, ljubavnici (ili oni koji to misle postati) moraju povući niz poteza ne žele li da se taj životni ples prekine. To znači da su takve interakcije potpuno određene; očito mnogobrojni su načini zavođenja ili drugačijeg uspostavljanja seksualne veze, postoji stoga niz mjesta u scenariju na kojima se događa bitan izbor.

Kada je u pitanju ljubavni scenario, razlike su između života i umjetnosti jasne; iako sudionici mogu uvidjeti da slijede scenario, i dalje će zamišljati da spoznaja nije javna. Ako se pokaže da netko »samo igra ulogu« ili »šeta scenom« to će razoriti istinsku osnovu povjerenja na kojemu se veza zasniva. Takve će optužbe biti izrečene ako se ljubavnici ne slože o tome na kojem su mjestu u scenariju.

Nije, dakle, samo učenje kako treba »voditi ljubav« propisano; to je samo uočljiv dio dužeg teksta scenarija koji se odnosi na udvaranje, što je i opet vrsta drame u još široj epskoj radnji odrastanja. Naravno, odnos između različitih razina scenarija bitan je za razumijevanje obrasca razvoja. Pitanja što ih početnik postavlja u bilo kojem razvoju događaja: »Što da sada učinim?« ukazuje na to da se ne radi samo o prepoznavanju cjeline scenarija nego i o sposobnosti da se razmotri temeljni međuodnos između dijelova, kao i o razumijevanju općeg uobličavanja obrasca.

Zapravo tvrdim samo to da su im možda komunikacijski događaji nametnuli osjećaj početka, sredine i kraja i da postoje stilističke naznake nastale iz samoga događaja, koje daju ne samo trajni ključ za objašnjenje tipa interakcije nego i približno tumače gdje se nalaze sudionici u kronologiji događaja. To se isto u mnogo većoj mjeri odnosi na izvedbe. Razlika je u otvorenosti kojom je označena razmjena, dakle i u stupnju stilizacije, pretkazivosti i zalihosti koje su priznate kao formalni dio prizora. Otvorenost oblikovanja, davanja naznaka i naglašavanja dopušta potencijalno veći stupanj koordinacije i usmjeravanja.

Izvedba se, dakle, može karakterizirati u terminima formalnoga integriteta njezinih pojedinosti i upotrebe konvencionalnih i visoko označenih karakteristika kao sredstava za održavanje visoke razine sudjelovanja. No taj stupanj svjesne formalizacije samo je jedna u skupu karakteristika koje određuju izvedbu. Ima mnogo tipova prizora i događaja koji su značajni zbog visokog stupnja formaliziranosti i pretkazivosti no koji očito nisu čisti izvedbeni događaji, kao što su konferencije, primanja, službene večere, pa čak i služenje mise.

Jedna klasifikacija tipova provodi se s obzirom na njihovu relativnu formaliziranost i jedinstvo žarišta. Imamo, na primjer, prizore koji bi se mogli nazvati »razgovorima« jer je upotrijebljen konverzacijski registar. Osnovno je interakcijsko pravilo ono tipa »ja-govorim-ti-slušaš; ti-govoriš-ja-slušam«. Povezano je s gotovo svim stanjima govora u zapadnoj kulturi. Idealno, svi sudionici mogu sudjelovati u razgovoru. Što je scena jače formalizirana to veća su ograničenja gdje će pojedinac uskočiti. Scene variraju s obzirom na formaliziranost ili na odnos uloga i situaciju, i s obzirom na intenzivnost rasprave. Razlikujemo konverzacijske događaje kao što su »pričanje«, »vođenje razgovora«, »razmjena misli«, »održavanje seminara«, »održavanje sastanka«, i tako dalje, prema tome koliko je formaliziranosti sadržano u situaciji — drugim riječima, koliko je očit sustav pravila koji omogućuje pristup stanju govora. Treba također primijetiti da što je prilika formaliziranija i što je vrijeme koje je dano svakom sudioniku da govori duže, i njegovo će izlaganje morati biti pažljivije (tj. poanta će morati biti jasna, kao i važnost svakog dijela govora u odnosu na poantu), prostor će biti jasnije raspodijeljen, sudionik će dobiti stalnije mjesto u prostoru i tako dalje.

Ima i drugih dimenzija razgovora koje mogu odraziti pojačanu dubinu i intenzivnost. Na primjer, što je neka situacija potpunije uobličena i pripremljena, veći je stupanj formaliziranosti, pa će prema tome doći do jače kontrole interakcijskog koda. Premda osjećamo da govorimo posve privatno i obično kada naletimo na prijatelja na ulici, ili kada se nađemo na koktelu, na službenoj večeri, na prijemu, ili na sprovodu, mi ujedno znamo da postoji formaliziranost u tom skupu događaja, svjesniji smo naših odnosa u formaliziranijim prilikama pa obraćamo više pažnje načinu kako govorimo i temama o kojima raspravljamo. U nekima od tih prilika svakodnevne se uloge mogu toliko intenzivirati da interakcija postaje stilizirana i mi praktički počinjemo držati »konzervirane« govore (kakve na vjenčanju drži nevjestin otac čak i svojim najboljim prijateljima). Vjerojatnije je da će se takvi uvježbani ili naučeni

dijelovi govora javiti u trenucima velike napetosti, na primjer kada očekujemo da će nam netko »prirediti scenu«, pa u mislima prelazimo ono što želimo reći, tako da, po mogućnosti, na kraju sve završi dobro i elokvetno.

Ne izaziva samo osjećaj društvene hijerarhije tu sve veću upotrebu formulnih i formalnih konvencija; dramatizirani antagonizmi učinit će isto, pogotovo u situacijama kada je sukob sporazumno kontroliran. Ponovo primjećujemo rast (ili pad) od »razgovora« do »rasprava«, »oštrih rasprava«, »svađa« i na kraju do »obračuna«. Ima i drugih prizora sukoba koji sadrže razgovorno kretanje naprijed — natrag, no koji su još jače unaprijed formulirani — prizori kao što su debate, suđenja, saslušanja i tako dalje. U takvim slučajevima ne samo da su pravila govorenja strože određena nego postoje i nadglednici koji se brinu za njihovo provođenje.

Sa sve većom formalizacijom i popratnim porastom svijesti prizori u interakciji postaju sve sličniji izvedbi. Što su mjesta označavanja u shemi bliža površini, to smo skloniji suditi o ponašanju na temelju kriterija izvedbe o prikladnom stilu i sadržaju. No dok se god primjenjuju konverzacijska pravila, mora se održati fikcija o spontanosti i o otvorenom pristupu stanju govorenja. Iako se takvi prizori mogu činiti uvježbani, oni se zapravo ne mogu uvježbati onako kako se mogu čiste izvedbe. To postaje jasno usporedimo li pravi razgovor s dramatiziranim razgovorom u igrokazu, jer interakcija na pozornici sadrži mnoge naznake koje podsjećaju publiku na to da je »uvedena« u interakciju, a ne da je samo sluša. Te se naznake sastoje od više stilističkih karakteristika, modifikacija konverzacijskih obrazaca što pomažu publici da »sluša« jasnije. Mnogo je manje upadanja u riječ, (što je stilističko intenziviranje pravila »ja-govorim«, ti-slušaš, ti-govoriš, ja-slušam«) polaganiji je ritam, javlja se amplifikacija, modifikacija mogućnosti kontakta pogledom s uključivanjem publike i tako dalje. Ritam razgovora na pozornici uzima u obzir i reakciju publike, pogotovo pri izvedbi komedije. Izvođenje komada na pozornici oblikuje se različito, prema situaciji, inscenaciji i naznakama u ponašanju, koje obznanjuju da uloge nisu »stvarne«, tj. da ih glumci neće upotrijebiti nigdje drugdje osim u toj inscenaciji i u toj prilici.

Intenziviranje i formalizacija približavaju svakidašnjicu čistoj izvedbi. Isto bi se moglo reći i za uvođenje igre odnosno šaljivih motiva u susrete, jer i šale čine sudionike svjesnijima formalne dimenzije u svakom očitovanju ekspresije. Svaka igra (igra-izvedba ili neka druga) može se pojačati kao reakcija na sve veći društveni ulog. Pri izvedbi, igri, ili čak igri u sklopu običaja, što je jači motiv nadmetanja, bit će jači i stupanj formaliziranosti, bit će potrebna »praksa« a pravila i stilističke finese postat će svjesnije (Geertz 1973, 412—453). Iako je nadmetanje osnovna karakteristika igre, ono djeluje i u nekim vrstama izvedaba (kao što su prepiranje, grdnja, i druge formalne ali šaljive vrste kažnjavanja). Nadmetanje unosi dramatski interes u teatarske izvedbe i mnogo mimičke igre u dijalog.

U izvedbama djeluju mnogi tipovi postupaka intenziviranja, no oni se služe rječnikom pojačane svjesnosti, koji je karakterističan za taj način izvođenja igre. Najočiglednija takva sredstva nastaju iz metadimenzije izvedaba —

upotrebom, recimo, predstave u predstavi, ili pjesma o pisanju pjesama ili o pjevanju pjesama. Takva reflektivnost naglašava poseban položaj u kojemu izvođač ističe sebe kao voditelja svetkovine. Faktori metaizvedbe zamrsit će i odnos izvođača i publike zbog upotrebe zamjenica. Kada pjevač pjeva o svojoj gitari, svojoj pjesmi, svome pjevačkom iskustvu pred publikom ili na ulici, on stavlja u sumnju pretpostavljenu razliku između pjevača i osobe koja govori u pjesmi. Predstavlja li on samoga sebe, u svojim situacijama i sa svojim osjećajima, ili neku idealiziranu figuru pjevača, koja odražava konvencionalne situacije izložene u pjesmi.

S pjevanim pjesmama uglavnom ulazimo u situaciju prave izvedbe. Pjevanje, s premetanjem rječnika, kodova i konvencija, može se naći i u prizorima manje intenzivnosti, kad se pjesma ili njezin dio jednostavno upotrebljava kao citat usred slučajne, konverzacijske interakcije. Umetanje pjesme u razgovor neobičnije je od uvođenja poslovice u tu vrstu interakcije; no razlika je više u stupnju nego u vrsti postupka. I jedno i drugo uključuje promjenu sustava zamjenica i, proširivanje, smanjivanje stupnja odgovornosti za citirane riječi poslovice ili pjesme koju je govornik preuzeo. Ta promjena »glasa« jedno je od najuobičajenijih sredstava pojačavanja svjesnosti.

Da bismo se izrazili potrebno nam je dopuštenje da se upustimo u razgovor. U čistoj izvedbi zanima nas dobivanje dopuštenja da se ukinu pravila svakidašnje interakcije, da se »uzme riječ«, da se uključi u niz i u intenzivnost ekspresivnih aktivnosti povezanih s interakcijama, ulogama i drugim društvenim normama i sredstvima sređivanja. Da bismo uspješno izvojštili takvo dopuštenje moramo razviti sposobnosti koje, iskazivanjem kontrole ekspresije, opravdavaju popuštanje tih pravila.

U svakoj kulturi konvencije, nagomilane stjecanjem iskustva, podsjećaju članove zajednice kada i kako može doći do izvedbe. Te nam konvencije pomažu pri interpretaciji događaja, njegova oblikovanja i pribavljanju naznaka koje nam stalno kazuju gdje se nalazimo. Te nas konvencije uče na ritmičku dosljednost i na ponavljanja, bitna za životno iskustvo i za sudjelovanje u zabavama i slavljima zajednice.[1]

Prevela s engleskog L. Moravac

[1] Ovaj je članak izvod iz knjige koju pripremam, a radni joj je naslov Poetika svakidašnjeg života. U njoj pokušavam diferencirati različite tipove igre: igre, svečanosti, proslave i izvedbe. Svaki tip ekspresivne prilike razmatrani su u svojoj »čistoj« formi i u odnosu prema upotrebi motiva igre u svakidašnjim interakcijama. U raspravi dolaze do izražaja semantička ograničenja koja su nastala zbog upotrebe ključnih termina prema praksi američkog engleskog jezika.

Bibliografija

Richard A. Bauman,
Verbal Art as Performance, Newbury House, Rowley, Mass. 1977.

Dan Ben-Amos i Kenneth S. Goldstein (izd.),
Folklore: Performance and Communication, Mouton, The Hague 1975.

Kenneth Burke,
A Grammar of Motives, Prentice-Hall, New York 1945.

Elizabeth Burns,
Theatricality, Harper & Row, New York 1972.

Erving Goffman,
Frame Analysis, Harper & Row, New York 1974.

Claudio Guillen,
Literature as System, Princeton University, Princeton 1971.

Dell Hymes,
Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1974.

Dell Hymes,
Breakthrough Into Performance, u: **Folklore: Performance and Communication,** Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein (Eds.), Mouton, The Hague 1975.

Sheldon L. Messenger i Harold Sampson i Robert D. Towne,
Life as Theater: Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality, »Sociometry«, XXV, 1962, str. 98—110.

Paul Oliver,
Conversations with the Blues, London 1965.

TEKLA DÖMÖTÖR
(Budapest)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
Izvorni znanstveni rad

O definiciji folklorne drame u folkloristici i teatrologiji

Pošavši od konstatacije da nema općeprihvaćene definicije folklorne drame, autorica upozorava i na neujednačenost terminologije. Analizira određenja folklorne drame uobičajena u povijesti kazališta i primjećuje da ona ne mogu zadovoljiti folkloristiku kojoj je potrebna drugačija definicija. Između termina folklorna drama i folklorna igra odlučuje se za folklornu igru, jer drama pretpostavlja svjesni sukob među pojedincima i društvenim grupama, a u folklornim igrama većinom nailazimo na pasivno podnošenje sudbine. Unutar folklorne drame folkloristi razlikuju: 1) mitsko-magijsko-religijske igre, 2) burleskne igre, farse i 3) historijske, pseudohistorijske ili romantične igre. Ta podjela donekle odgovara podjeli kojom se služi L. Smidt. Nakon što je navela primjere za spomenute kategorije, autorica primjećuje da su neke od kategorija u opadanju ili su sasvim nestale, dok s druge strane usprkos popularnosti folklornih igara u profesionalnim i amaterskim kazalištima i u audiovizualnim medijima dolazi do ozbiljnih pogrešaka u njihovoj prezentaciji, pa kao rezultat dobijamo lažni folklor. Potreba za stvaralačkim izražavanjem stvorit će prije ili kasnije novi tip folklorne igre s novim značenjima mita, magije i društvenih sukoba.

Frederic Litto napisao je godine 1968: »Za razliku od onih područja što su bolje prošla u proučavanju folklora (narodne priče, zagonetke, pjesme), ne postoji još zadovoljavajuća i opće prihvaćena definicija koja bi odredila što je zapravo folklorna drama«.[1]

[1] »Journal of American Folklore«, vol. 81, br. 320, str. 168.

Potpuno se slažem s Littom. Nema opće prihvaćene definicije folklorne drame, i zapravo takva definicija nikada nije ni postojala. Štoviše, ne postoji ni zajednički termin kojim bi se služili svi stručnjaci što se bave tim područjem: neki upotrebljavaju termin folklorna drama, neki folklorna igra. Na njemačkom je, čini se, termin »Volksschauspiel« manje-više prihvaćen. Laurits Bødker je, izgleda, u svom Rječniku zaboravio cijeli taj žanr.[2] NIF je 1976, pripremio terminološki rječnik koji uključuje naziv folklorna drama (folk--drama), a ne folklorna igra (folk-play) i definira je kao »dramsku radnju sa stalnim ulogama koju pred publikom izvode neprofesionalci u svojoj vlastitoj društvenoj sredini«.[3] No, kao što ćemo vidjeti, ova definicija postavlja dva pitanja o kojima treba raspraviti: da li da govorimo o folklornoj drami ili folklornoj igri i pitanje »neprofesionalaca«.

Postoje dva različita područja koja definiraju folklornu dramu, i njihove su definicije prilično različite. U povijesti kazališta folklorna bi drama mogla uključiti ove povijesne kategorije (unaprijed bih primijetila da ću u tekstu koji slijedi razmatrati samo Evropu, ispuštajući izvođenja u takozvanim »primitivnim« ili »plemenskim« kulturama, kao i igre koje se izvode u Aziji):

1) Repertoar profesionalnih ili poluprofesionalnih izvođača na trgovima ili lutajućih družina kada se taj repertoar izvodi za puk. To uključuje izvođače u antičko doba, srednjovjekovne putujuće izvođače, lutkare, komediju **dell'arte** i slične pojave sve do dvadesetog stoljeća.

2) Misteriji i mirakuli (prikazanja) što su ih, u srednjem vijeku ili kasnije, izvodili neprofesionalni glumci u gradovima ili selima, no u režiji svećenstva.

3) Repertoar bilo koje grupe amatera, ako oni pripadaju društvenom sloju što ga povijest kazališta smatra »narodom«.

No, nijedna od tih kategorija ne slaže se u potpunosti s opisom »folklorne drame« ili »folklorne igre« kakav daju folkloristi. Koga god folkloristi smatrali narodom, njegova se umjetnost naziva folklorom kada nije profesionalna. No najvećim dijelom kategorije koje sam spomenula izvode ili njima rukovode profesionalci, a tekstovi su većinom skraćene verzije pripovjednih tekstova ili drama koje su napisali individualni autori, i to većinom profesionalci. Naravno, svi folkloristi znaju da narodna poezija i nacionalna književnost neprestano utječu jedna na drugu, i koncepcija prema kojoj »narod stvara poeziju« (»das Volk dichtet«), karakteristična za 19. stoljeće, danas nam se čini kao romantička iluzija. No, bez obzira na to koju definiciju »naroda« i »narodne poezije« prihvatiti, profesionalci u toj definiciji ne mogu imati veliku ulogu.

Jasno je, dakle, da se folkloristi ne mogu koristiti kategorijama kojima se služi povijest kazališta, već im je potrebna vlastita definicija; folklorističke kategorije neće biti one kojima se služi povijest kazališta.

[2] Laurits, Bødker: International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore, II. Folk Literature (Germanic), Copenhagen 1965.

[3] »Termilexikon NIF Rapporter«, 5, 1967. (šapirografirani rukopis).

Raspravimo najprije o terminima drama i folklorna igra. Ja se osobno radije služim nazivom folklorna igra umjesto drama. Folklorna igra ne odgovara u potpunosti drami kako je definira estetika, npr. Aristotel, Hegel ili drugi. Sličnost tih dviju kategorija proizlazi iz činjenice da u oba slučaja možemo imati verbalne dijaloge i glumačku radnju u izvedbi živih osoba ili lutaka. No drama pretpostavlja svjesno kretanje, atmosferu u kojoj subjektivna svijest dostiže visoku razinu s obzirom na pogled na svijet i na umjetnički izraz. Drama nam pokazuje svjesni sukob među pojedincima ili društvenim grupama. Glumci su aktivne pokretačke snage svoje vlastite sudbine, bez obzira na to da li je ishod dobar (komedija) ili loš (tragedija).

Prema tome mislim da drama pretpostavlja urbanu atmosferu i individualne dramske pisce. Zapravo, nema pravih folklornih tragedija, premda bi se folklorne komedije mogle prije usporediti s književnim komedijama. U folklornim igrama glumci većinom pasivno podnose svoju sudbinu.

Pregledajmo sada kategorije folklorne drame (ili zapravo folklorne igre) kako ih vide folkloristi. (Te se kategorije određuju s obzirom na sadržaj a ne na formu igara).

1) Mitsko-magijsko-religijske igre (kultne igre, mitske opere, dramatizirani mitovi itd.).

2) Burleskne igre, farse, koje preuzimaju sižee iz svakodnevnog života i mogu biti satirične, oponašajući osebujnosti pojedinaca ili grupa, životinja, smiješnog i čudnog ponašanja itd.

3)Historijske ili pseudohistorijske, ili romantične igre. Njihov se siže obično uzima iz kakvog pučkog »petparačkog« izdanja, tj. epskog pripovjednog teksta. U tu se grupu uključuju igre o razbojnicima, sižei talijanskog »maggioa« (Roland, Orlando, itd.), njemačke igre o Genovevi i Grizeldi, itd. Sastavljači tekstova također pripadaju »narodu«. Te grupe manje ili više odgovaraju kategorijama kojima se služi Leopold Schmidt[4] upotrebljavajući nazive:

1. pièces de théatre se rattachant a des coutumes populaires
   (kazališni komadi koji se odnose na narodne običaje);
2. pièces de théatre sur des sujets chrétiens
   (kazališni komadi s kršćanskim sadržajima);
3. pièces de théatre sur des sujets tirés de la littérature populaire
   (kazališni komadi sa sadržajima iz pučke književnosti).

U strogom smislu riječi, samo prva od Schmidtovih grupa uključuje prave »narodne tvorevine«, kao i moja prva i druga grupa.

Mitsko-magijske igre uvijek se izvode unutar okvira narodnih običaja. Toj grupi pripadaju takozvane igre nadmetanja (engleske igre sv. Jurja Mummer's Plays, borba ljeta i zime, karnevala i korizme, stare i nove godine itd.).

[4] Leopold, Schmidt: Le théatre populaire européen, Paris 1965.

Često je teksta vrlo malo, ili ga uopće nema, te se naglašava radnja (plesovi s mačevima). U drugim slučajevima nema borbe: imamo samo maskiranu osobu, prerušenu u životinju ili u natprirodno biće. (Dodole, Zeleni Juraj, duhovski kralj ili duhovska kraljica, kukeri, lazarice itd.).[5]

Što se tiče religijskih igara, pozabavit ćemo se u prvom redu seoskim božićnim igrama i igrama o Herodu. Što se tiče uskršnjih igara, one su obično suviše složene da bi se mogle izvoditi bez pomoći mjesnog svećenstva ili učitelja. Tekstovi božićnih igara i igara o Herodu potječu također iz pisanog teksta, no seosko ih stanovništvo mijenja u tolikoj mjeri da bih se usudila nazvati ih »folklorom«.

U drugoj grupi, folklorne se komedije većinom izvode u doba karnevala ili na vjenčanjima. Ovdje ću navesti mađarski primjer: takozvana tobožnja vjenčanja i tobožnji sprovodi.[6] Tobožnji se sprovodi spominju još u sedamnaestom stoljeću. Centralni lik te igre uvijek je mladić položen na odru kao da je mrtav; ostali se mladići pojavljuju kao tobožnji svećenici i ožalošćeni. U katoličkim selima zabava se uglavnom sastoji od oponašanja latinskog obreda i latinskih crkvenih pjesama. To se postiže ponavljanjem imena mjeseci (Ianuarius, Februarius itd.). Propovijed koja se drži nad mrtvacem mješavina je latinskih riječi i aluzija na njegovu proždrljivost i razbludnost. U protestantskim selima postala je popularnom druga vrsta igara tobožnjeg sprovoda: unosi se mladić pokriven plahtom, za njime slijede lažni svećenik i »rođaci« preminuloga, koji se opraštaju s njime veselim i vrlo sočnim riječima. Šaljivost igre je u tome što, iako je sam čovjek mrtav, njegov penis nije. To se obično prikazuje pomoću crvene mrkve ili crvene paprike. Zoltán Ujvári je nedavno objavio nekoliko varijanata te igre. Tobožnja vjenčanja također su mješavina opscenosti i satiričnih dijaloga.

U okviru iste kategorije nalazimo nekoliko tipova karnevalskih igara koje ismijavaju pojedince ili etničke grupe, stare žene, svećenike itd.

Prijeđimo sada na treću kategoriju. Obično seoska grupa (no to mogu biti i tvornički radnici) odluči da izvedu igru. Tekst sastavljaju članovi grupe, i obično preuzimaju siže neke dobro poznate priče. Dobar primjer ove vrste jesu folklorne igre o pljačkašima i drumskim razbojnicima, poznate u cijeloj istočnoj Evropi.

Folklorne igre (prema definiciji koju daje povijest kazališta) i pojave što ih folkloristi nazivaju folklornim igrama ponekad su slične. To se pogotovo može reći za treću grupu, izuzevši činjenicu da su u prvom slučaju tekstovi književnog porijekla, i da u drugom slučaju sastavljači nisu profesionalci, a sam izvorni tekst također je folkloran.

Igre povezane s narodnim običajima obično ne izvode profesionalni igrači na trgovima, već seosko stanovništvo.

[5] Tekla, Dömötör: A népszokások költészete, Budapest 1974, Robert Wildhaber (urednik), Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa, Basel 1968.

[6] Zoltań, Ujváry, A temetés paródiája, Debrecen 1978.

Na svim razinama možemo naći izvedbe vjerskih igara, misterija i mirakula. U Liégeu, na primjer, profesionalno lutkarsko kazalište obično je prikazivalo božićne igre vrlo slične folklornim tekstovima.

Ta dvoznačna situacija postala je složenijom u posljednjih dvadeset godina. Neke kategorije su u opadanju ili su potpuno nestale: danas grupe odraslih izvođača iz naroda vrlo rijetko daju misterije; tu dužnost preuzele su škole i danas te igre izvode školska djeca, a podučavaju ih učitelji služeći se štampanim knjigama.

Kategorija igrača na trgovima gotovo je nestala s izuzetkom nekoliko lutkarskih kazališta i kazališta karađoza u Grčkoj i Turskoj. Narodni običaji vezani uz magiju također brzo nestaju.

No istodobno, folklorne igre postaju pomodne u profesionalnom kazalištu, na televiziji, radiju itd. Ali budući da ljudi koji se time bave zapravo ne znaju u potpunosti što su folklorne igre, oni prave neke vrlo ozbiljne pogreške, pa kao rezultat dobivamo lažni folklor. Na primjer, dijalozi vezani uz magiju plodnosti postaju prazni ako im kontekst nije jasan. Ta je situacija postala tako uočljivom da je UNESCO stvorio poseban odbor sa zadaćom da je prouči.

Iste su pogreške očite i u amaterskoj glumi. Gradske kao i seoske grupe nastoje prikazivati »folklorne igre«, ili nešto za što oni misle da su folklorne igre. Oni također pretvaraju epske pripovijedne tekstove (balade, priče) u dijaloge. Rezultat takve preobrazbe nema nikakve estetske vrijednosti, niti može odražavati društvene probleme našeg vremena.

Znači li to da su folklorne igre zauvijek nestale? U to iskreno sumnjam. Čak i uz sve veći utjecaj masovnih medija na narodnu kulturu, danas je očita želja za stvaralačkim izražavanjem vlastite ličnosti preko glume. Ljudi nisu zadovoljni ako u tom procesu samo primaju; oni ne žele biti pasivni promatrači; oni također žele glumom izraziti sebe. Potrebni su i modeli za stvaranje novih tekstova. Za sada se čini da amaterske grupe tapkaju u tami pokušavajući stvoriti nove folklorne igre. No vjerujem da će se prije ili poslije ponovno stvoriti novi tip folklorne igre koju će stvarati pisati i izvoditi neprofesionalne grupe. Mit i magija, kao i društveni sukobi i težnje dobit će novo značenje u toj novoj vrsti folklorne igre. Zeleni Juraj i izvođači na trgovima neće više imati svoje mjesto u našoj kulturi — no možda će se naći novi oblici koji će izražavati naše zajedničke nade i strahove, te želju da se smijemo drugima — — a i samima sebi.

Prevela s engleskog L. Moravac

IVAN LOZICA
(Zagreb)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Kazališne konvencije i usmena komunikacija

Usmena komunikacija samo je jedan (iako važan) aspekt u nastajanju specifičnih konvencija kojima se folklorni oblici razlikuju od nefolklornih. Pisani teatar ne postoji, ali usmenost folklornih predstava razlikuje se od usmenosti profesionalnih kazališta. Razlike postoje u teksturi, tekstu i kontekstu predstave. Folklorni teatar nije analogan građanskom, nego su i jedan i drugi samo stupnjevi i oblici predstavljanja. Folklorna se predstava od nefolklorne razlikuje svojim konvencijama, koje kao teksturni elementi u funkciji predstave djeluju kao znakovi i tvore poseban jezik (ili jezike). Odnos sudionika u folklornoj predstavi (izvođača i publike) nije samo posljedica usmene komunikacije, nego i složenih povijesnih procesa koji uvjetuju i način života i samu usmenu komunikaciju, pa i konvencije folklornog teatra.

Izravna usmena umjetnička komunikacija

Umjetnička komunikacija koja se odvija izravno, usmenom riječju i bez materijalno fiksiranog teksta, bez dodatnih tehničkih sredstava i sustava znakova jest važno obilježje folklora. Usmenost usmene književnosti nije samo način prenošenja različit od pisanja. Usmenost kao način postojanja uvjetuje mnoge i važne odlike usmene književnosti (varijabilnost, formulnost, posebne književne vrste, kreativne momente izvedbe itd.)[1]

[1] O izravnoj usmenoj umjetničkoj komunikaciji vidi: Ben-Amos 1971; Bošković-Stulli 1978; Čistov 1975; Lozica 1979.

Otvorenim ipak ostaje pitanje da li je svaka izravna usmena umjetnička komunikacija folklor (usp. Lozica 1979, 47), a nije jasno ni da li je folklorna komunikacija uvijek umjetnička komunikacija. Promotrimo li problem s njegove formalne strane, pokazat će se da svaka definicija pretpostavlja konvertibilnost predikata sa subjektom. Želimo li definirati folklor kao izravnu usmenu umjetničku komunikaciju, morat ćemo prihvatiti i obrnuto, tj da je izravna usmena umjetnička komunikacija zapravo folklor. Malo je folklorista koji bi se s time složili jer je očigledno da postoje i nefolklorni oblici izravne usmene umjetničke komunikacije. Gledano formalnologički, ukoliko ne postoji konvertibilnost, tada nije riječ o definiciji. To još ne znači da izravna usmena umjetnička komunikacija ne može biti dijelom definicije. Ben-Amos kratko određuje folklor kao umjetničku komunikaciju u malim grupama.[2] Shvatimo li ovdje umjetničku komunikaciju kao najbliži rodni pojam (genus proximum), svi će oblici folklora istodobno biti i oblici umjetničke komunikacije, a od ostalih će se (nefolklornih) oblika umjetničke komunikacije razlikovati samo time što se odvijaju unutar male grupe. Čini mi se da takva definicija nije adekvatna. Preširoka je jer u opseg tako određenog pojma **folklor** uključuje **sve** oblike umjetničke komunikacije u malim grupama, od kojih barem neki nisu folklorni. Istodobno, ona je možda i preuska jer iz opsega isključuje eventualne neumjetničke oblike folklora. Ni definicija folklora (usmene književnosti) kao prirodne (kontaktne) umjetničke komunikacije (Čistov 1975) nije adekvatna jer isto tako omogućuje da svaka usmena umjetnička izvedba pri kojoj postoji istovremenost izvođenja i primanja pripadne usmenoj književnosti.

Maja Bošković-Stulli, koja stoji na sličnim pozicijama, folklorom smatra »sve aspekte umjetnosti koji nastaju u kontaktnoj, prirodnoj komunikaciji« (Bošković-Stulli 1978, 14). »Iz aspekta folklora usmena se književnost može shvaćati kao umjetnička folklorna komunikacija u jezičnome mediju, promatrana na razinama teksture i teksta, uz očitovanu dramatizaciju teksture i kontekst. Iz aspekta književnosti usmena se književnost može shvaćati kao estetska (književna) obavijest koja je proizišla iz prirodne jezične komunikacije a sačuvana je u zapisu koji je odvojen od dramatizacije teksture i konteksta, ali svjedoči posredno i o njima« (Bošković-Stulli 1978, 18; usp. 1973, 172—173). Autorica promatra usmenu književnost kao »oblik neposrednoga usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama« (Bošković-Stulli 1978, 7).

Iako opreznije i prihvatljivije od ekstremnih performancionističkih stavova,[3] formulacije koje smo naveli ostavljaju mnoge otvorene probleme. Ako kažemo da je usmena književnost oblik usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama, to još uvijek nije definicija, jer imamo samo najbliži rodni pojam, ali nemamo i specifičnu razliku — formulacija nam ne kazuje kako se usmena književnost razlikuje od drugih oblika neposrednoga usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama. Možemo postaviti i pitanje koji su to drugi oblici. Obuhvaća li izravna usmena umjetnička komunikacija fenomene glazbe, plesa, teatra, običaja, likovnog stvaralaštva? Usmenost i nepostojanje fiksiranog teksta, istovremenost kreacije i recepcije, te specifična uloga publike u maloj zajednici ili maloj grupi djeluju i djelovali su na oblikovanje usmenoknjiževnih vrsta, obilježja i postupaka na razinama teksta, teksture i dramatizacije teksture, ali mi se čini da to ipak ne determinira i ne objašnjava u potpunosti stvaranje kulturnih i umjetničkih konvencija usmene književnosti. Kontekst, situacija u kojoj se priča, pjesma ili što drugo izvodi nije samo način života ljudi u trenutku izvedbe. U kontekstu je sadržana povijesna dimenzija, sveukupnost ekonomskih i socijalnih procesa i njihovih odjeka u psihi pojedinca i u životu zajednice. Uloga tih kontekstualnih procesa u folklornom stvaralaštvu ne smije se zanemariti, a kad je riječ o vezi koja unutar tzv. tradicijske kulture povezuje usmenoknjiževne, plesne, glazbene, običajne, teatarske i likovne elemente u koherentnu cjelinu folklora, onda su ti kontekstualni momenti i procesi presudni i značajniji od izravne usmene umjetničke komunikacije. Time se uloga izravne usmene umjetničke komunikacije ne poriče, aspekti komunikacije jesu i bit će važni u promatranju same izvedbe usmene književnosti. Ipak, specifična obilježja usmene književnosti i folklora uopće razvijala su se, a i danas se razvijaju kao posljedica mnogostrukih »kontekstualnih« faktora, povijesnih, ekonomskih i drugih okolnosti. Izravna usmena umjetnička komunikacija samo je jedan (iako vrlo važan) aspekt u nastajanju i postojanju folklora i folklorne književnosti, ili bolje: aspekt u nastajanju specifičnih konvencija kojima se folklorna književnost razlikuje od nefloklornih književnih oblika.

Usmenost i kazalište

Pisani teatar ne postoji. Iako npr. različiti natpisi mogu postati dijelom neke predstave, ipak pisana riječ djeluje samo kao dekoracija, kao dio scenerije ili u najboljem slučaju kao opreka usmenoj komunikaciji. Pisana je riječ u predstavi uvijek odstupanje od pravila, **stérēsis**, pomanjkanje svojstva usmenosti koje po prirodi pripada scenskom izrazu kao što pripada i životu. Usmena, živa riječ glumca na sceni ostaje bitnim obilježjem svih kazališnih oblika koji uključuju verbalnu komponentu, podjednako i folklornih i nefolklornih.

Usmenost folklornih predstava ipak se razlikuje od usmenosti profesionalnih kazališta. Iako se institucionalizirano kazalište koristi usmenim medijem, podjela na pozornicu i gledalište uvjetuje jednosmjernost usmene komunikacije. Publika u kazališnoj zgradi nema pristupa na pozornicu, šuti ili aplaudira, rijetko zviždi, a još rjeđe dobacuje. Nasuprot tome, sudionici folklornih predstava nisu toliko strogo podijeljeni na glumce i publiku, komunikacija je slobodnija, gledaoci su dio predstave. Ipak, iako su konvencije različite, usmenost je nepogodna da bude razlikovnim obilježjem folklornog scenskog iz-

[2] Usporedi Ben-Amos 1971, 9, 10.

[3] Iako definicije K. V. Čistova i M. Bošković-Stulli izravno ne sadrže pojam tradicije, ipak njihovi stavovi podrazumijevaju ne samo izravnu usmenu umjetničku komunikaciju na sinkronijskoj razini, nego i direktnu transmisiju na dijakronijskoj razini, »komunikacijski lanac« usmene književnosti. Slušatelj u novoj situaciji postaje pripovjedačem, što ne isključuje i prepletanje s pisanom književnošću.

raza. Evropska kazališna tradicija dovela je do uobičajenog razlikovanja drame i predstave, tj. pismom fiksiranog teksta i kazališnog čina. To je posljedica imitativne, reproduktivne prirode profesionalnog kazališta, kazališta u službi književnosti, kazališta koje postoji samo kao pomoćno sredstvo dramskom književnom rodu. Razlikovanje drame kao pisanog teksta i same predstave kao izvedbe teksta na sceni razara jedinstvo kazališnog čina, degradirajući ga u tumačenje napisanih predložaka, u ilustraciju literature. Drama, suprotno izvornom značenju čina ili radnje, postaje papirnatim predloškom. U svjetlu literarne orijentacije profesionalne kazališne tradicije nepostojanje pisanih predložaka postaje kriterijem razlikovanja folklornih i nefolklornih kazališnih oblika. Pretpostavlja se da tekst folklorne predstave ne postoji u pisanom obliku, nego da dijalog nastaje više ili manje slobodnom improvizacijom na temelju relativno čvrstog modela, okosnice koja se prenosi usmenim putem. Iako takav model može sadržavati i tekstove koji nisu podložni izmjenama i improvizacijama, ipak se takav model od pisanih dramskih tekstova razlikuje nepostojanjem strogo unaprijed određenih replika. **Canovaccio** komedije **dell'arte** dopuštao je slične improvizacije, dijaloško i mimičko razvijanje na temelju zadanog sadržaja. Izgleda, uostalom, da komedija »a soggeto« u Italiji šesnaestog stoljeća dijelom i izrasta iz pučkih predstava, kao glumačka reakcija na opadanje dramskog pjesništva i na nedostatke ondašnjih dramskih tekstova. Sačuvani scenariji komedije **dell'arte** zacijelo ne mogu zadovoljiti profinjeni ukus čitalaca dramske književnosti, slično kao što ni folkloristički zapisi tekstova folklornih predstava ne mogu stati ravnopravno uz bok literarno razvijenijih djela usmene poezije i proze. Kazalište, međutim, nije isključivo literarna pojava, nego prije spoj literarnih, likovnih, glazbenih, plesnih i prije svega glumačkih elemenata. Potka folklorne predstave ne razlikuje se od pisanog dramskog teksta toliko time što nije zapisana (jer može biti i zapisana), nego se razlikuje od dramskog teksta time što ravnopravnije tretira verbalne, vizualne i muzičke komponente. Dramski tekst vizualne i druge komponente u pravilu zapostavlja, donoseći ih u zagradama kao didaskalije, piščevu viziju inscenacije, splet varijabli koje redatelj i glumci mogu, ali ne moraju prihvatiti. Pisani dijalog, nasuprot tome, ostaje konstantom predstave. Dopušteno je eventualno skraćivanje teksta, ali nikako i mijenjanje.

Tekstura, tekst i kontekst folklorne predstave

Promatramo li vezu folklornih scenskih oblika i izravne usmene umjetničke komunikacije, moramo prethodno upozoriti na mogućnosti i ograničenja takvog pristupa proučavanju kazališta. Teatarska komunikacija nije jednostavan proces — ne smijemo dopustiti da se ona shvati kao proces prenošenja gotovog, napisanog teksta publici pomoću predstave. Takvo je pojednostavljivanje opasno jer ono dramski tekst uzima kao konstantu, kao poruku koja se bez izmjena prenosi pasivnoj publici (druga konstanta), a kreativni čin predstave u takvoj je koncepciji tretiran kao obično komunikacijsko sredstvo. Kazališni je jezik kompleksan kôd, splet verbalnih, vizualnih, zvukovnih i drugih znakovnih sistema. Na daskama koje život znače nešto može biti označeno mnogim označiteljima a da to ne bude suvišna redundantnost, baš kao i u životu. Punina značenja, teatarska poruka, ostvaruje se tek u predstavi i s njome se može poistovjetiti.

Govorimo li o **tekstu, teksturi** i **kontekstu** u kazalištu, **tekst** neće biti dramski tekst, nego sama predstava. Umjetnički karakter kazališta jest upravo inzistiranje na predstavi samoj, što otprilike odgovara Jakobsonovoj usmjerenosti poetske funkcije na poruku, a ne na pošiljaoca, primaoca, kontakt ili kôd (usp. Jakobson 1966, 285—324).

Teksturom kazališne predstave možemo smatrati sve materijalne predmete (kulise, kostime, rekvizite, šminku), ali isto tako prije svega i komponente glume (verbalne i gestne), redateljska rješenja, glazbu, osvjetljenje. Pisani tekst nije dio predstave, on prethodi predstavi kao predložak scenskog dijaloga. Pisani tekst tako uopće ne pripada teksturi same predstave, nego njezinu neposrednom **kontekstu,** kao i redateljski postupci, pokusi i sve ono što vodi predstavi ali nije njome obuhvaćeno.

Elementi predstave (teksturni elementi ili znakovi) imaju funkciju u cjelini predstave i tvore sustav predstave. Međutim, predstava nikad nije potpuno izoliran sustav, pa elementi predstave uvijek imaju i funkcije izvan predstave (konotacije) u drugim sustavima (predstavama, pisanim djelima), ali i u drugim nizovima izvan kazališnog područja (usp. Tinjanov 1970, 289). U slučaju folklorne predstave to je posebno izraženo. Teksturni elementi u predstavi institucionaliziranog teatra zadržavaju svoju teatarsku prirodu čak i kad ih izdvojimo iz zbivanja na sceni. Kazališna zgrada sa svom svojom opremom jasno je povezana uz kazališni čin i onda kad u njoj nema predstave; kostimi, svjetla, kulise, rekviziti, tekstovi, čak i profesionalni glumci, sve to iskazuje svoju kazališnu bit i izvan scene. U slučaju folklorne predstave nije tako — —nema kazališne zgrade, scenski prostor poklapa se s prostorom svakodnevnog života (soba, ulica, trg ili livada); kulise i rekviziti rijetko se posebno izrađuju, podređeni su glumcu i glumi, samo ponekad određujući vrijeme i prostor radnje; glumci su susjedi i rođaci svojoj publici, predstava je toliko srasla sa životom da ne mora ni postojati svijest o teatarskom činu. Folklorna predstava nikako nije isključivo estetska pojava, ona može poslužiti npr. kao sredstvo društvene kontrole, kao pokazatelj moralnih normi, može pružati mjerila društvenog ponašanja i modele proizvodnih i negativnih sankcija (usp. Schenda 1976, 191—203). Vezanost uz kontekst pokazuje se bitnim obilježjem folklornog teatra, toliko bitnim da se kao potpuno prirodno nameće pitanje: postoji li uopće nešto što bismo bez dvoumljenja mogli nazvati folklornim teatrom?

Obred i kazalište

Pođemo li od institucionalizranog, građanskog kazališta kao jedine prave kazališne pojave, u potragu za analognim oblicima u agrarnoj, seljačkoj sredini, osuđeni smo na neuspjeh, na nalaženje nepotpunih, nedorečenih frag-

menata. Nailazit ćemo na predstavljačku vještinu podređenu nekazališnim svrhama, zapazit ćemo izuzetno zanimljive maske i (ponekad) uspjele, neuobičajene glumačke postupke, ali imat ćemo neprestano dojam da sve to ipak nije »pravo« kazalište.

Sovjetski folklorist K. V. Čistov (Čistov 1975) iznio je nekoliko zanimljivih misli o odnosu folklora i literature. On smatra da nije ispravno promatrati po čemu se folklor (tj. usmena književnost) razlikuje od pisane književnosti, nego da je primjerenije promatrati po čemu se pisana literatura izdvaja iz folklora. To argumentira povijesnim primatom folklora, odakle se literatura izdvojila tek naknadno.

Mutatis mutandis, to vrijedi i za kazalište. Ne bismo, dakle polazeći od institucionaliziranoga građanskog kazališta smjeli tragati za srodnim fenomenima unutar »narodne kulture« jer to odmah vodi krivom procjenjivanju, potcjenjivanju »nesavršene« narodne kazališne umjetnosti, kojoj, u usporedbi s »umjetničkim« teatrom, nedostaje i ovo i ono, pa čak vrlo često i same daske na kojima se glumi.

Taj pomalo kopernikovski obrat, koji daje primat folklornim oblicima pozivajući se na dijakroniju, čini nam se lakše ostvarljivim na području pjesništva nego kad je riječ o kazalištu, jednostavno zato jer smo navikli usmenu književnost promatrati izvan prvobitnoga konteksta, dakle kao poeziju, a ne kao dio obreda ili sraslu s glazbom, ili u kojoj drugoj praktičnoj funkciji. Drugim riječima, poezija ostaje poezijom u našoj svijesti, pa bila ta poezija napisana ili usmena, dok s kazalištem nipošto nije tako jednostavno. Predstavljačke, glumačke vještine ne mogu se izdvojiti zapisivanjem koje bi nam naknadno omogućilo da spoznamo njihove umjetničke kvalitete bez obzira na samu situaciju izvedbe, nego u času izvedbe ostaju za promatrača podređene svrhama npr. obreda ili igre. Promatrač izvedbu ne prima kao kazališni čin i ne opaža teksturne elemente i njihovu scensku vrijednost. U folkloru, po mišljenju mnogih, nema kazališta, postoji samo obred.[4] Dok se u našem zamišljenom metodološkom obratu može slijediti izdvajanje pisane književnosti iz folklora kao svojevrsno rađanje poezije iz poezije, u slučaju kazališta imamo rađanje kazališta iz naizgled raznorodne pojave, iz obreda. Problem je u nepostojanju zajedničkog termina koji bi obuhvatio sve pojave što uključuju glumu i druge predstavljačke vještine: gluma i teatarski elementi sastavni su dijelovi različitih društvenih zbivanja, a ne samo kazališta u užem smislu. Profesionalno kazalište jest samo jedan od oblika predstavljanja, oblik u kojemu je predstavljanje dovedeno na profesionalnu razinu i gdje je na neki način postalo samo sebi svrhom. Tako, dok se folklorna glazba, usmena poezija i proza lako mogu svesti pod zajedničke nazivnike književnosti i glazbe, dotle folklorne predstave, često urasle u svakodnevni život, teško možemo sve obuhvatiti uskim i uzvišenim terminom kazališta.

[4] »U folkloru, strogo govoreći, nema drame, ali postoji obred. (Drama kao pojava koja odražava voljnu djelatnost ličnosti u njezinu sukobu sa zajednicom (bogovima, sudbinom i sl.), jest profesionalni, »autorski« rod umjetnosti po svojoj poetici, i folklorne drame ne može biti.) Dramska se radnja rodila iz narodne, obredne. Nasuprot tome, profesionalna umjetnost ne poznaje sasvim obrednih oblika«. (Balašov 1977, 26).

Pokušamo li, slijedeći ideju obrata o kojemu piše Čistov, razmotriti čime se profesionalno kazalište izdvaja iz folklora, može nam se dogoditi da sve neprofesionalne oblike predstavljanja bez razlike poistovjetimo s folklorom. Folklorno scensko stvaralaštvo uvijek je bilo efemernije prirode od relativno rigidnih oblika npr. usmene književnosti, bilo je otvorenije aktualizacijama i utjecajima. Praktički, svi neprofesionalni oblici predstavljanja i moraju biti interesantni teatrologu folkloristu jer se čak i u eksperimentima profesionalaca danas često traže (i svjesno i nesvjesno) inspiracije u obredima, folklornom i pučkom scenskom izrazu. R. Shcenda je ipak malo pretjerao nazvavši narodnim kazalištem sve kazališne oblike koji se suprostavljaju dvorskom i građanskom teatru (usp. Schenda 1967, 191—203). Potrebno je razlikovati ipak relativno stalne tradicijske obrasce i teme vezane uz predindustrijski način života od suvremenih kazališnih eksperimenata i od predstava za mase putujućih zabavljača, od amaterskih predstava, od pučkih igrokaza, crkvenih prikazanja ili obrednih ceremonijala. Postoje velike razlike u postupcima folklornih predstava, od improvizacije pojedinca npr. na sijelu, pa do masovnih scena gigantskih karnevalskih povorki. Čak i u sferi tradicijske kulture u agrarnoj sredini gluma i druge predstavljačke vještine mogu biti više ili manje izražene, podređene kojoj izvanteatarskoj svrsi, ali i potpuno osamostaljene. Te su razlike svakako veće od razlika između pojedinih dramskih vrsta institucionaliziranog kazališta. Razlike između komedije, tragedije, drame i ostalih dramskih vrsta i podvrsta (ma koliko da su velike) ipak su samo razlike unutar književnog roda (dramatike). Gluma, radnja, karakteri, jezik, scena i dekor tragedije ili komedije podređeni su zakonitostima **književne vrste**, moći ćemo ih odmah prepoznati kao **kazališnu** glumu, karaktere itd. U folklornoj predstavi neće biti tako. Gluma pokladne maske razlikovat će se od glume djevera na svadbi, od glume sajamskog predstavljača ili od svjesno »kazališne« glume u inscenaciji usmene priče na seoskoj priredbi, ali te razlike nisu na razini inscenacije različitih literarnih vrsta ili podvrsta — to su različiti tipovi predstavljanja i glume, koji zavise o kontekstu folklorne izvedbe. Nisu to tipovi kazališnih postupaka, nego je i samo kazalište jedan od tih tipova predstavljanja.[5] Promotrimo li različite tipove folklornih predstava, zapazit ćemo određenu hijerarhiju oblika,[6] što nas može zavesti na (vjerujem) pogrešan put potcjenjivanja jednostavnih i precjenjivanja složenih oblika. Teatrolozi (i ne samo oni) danas rado prihvaćaju teoriju koja temelje i izvore kazališta vidi u religijsko-magijskim obredima prošlosti, što naravno ne znači da su svugdje, pa i kod nas, oblici profesionalnog kazališta **neposredno** izrasli iz narodnih običaja. Obredi i folklorne predstave nisu izumrli pojavom kazališnih institucija, nego su nastavili živjeti paralelno, ne bez međusobnih utjecaja. Cijela povijest kazališta ne mora bezuvjetno biti shvaćena kao evolucija gdje savršeniji i

[5] Nedvojbeno je da među izvanteatarskim tipovima predstavljanja ima i folklornih i nefolklornih oblika (cirkus, npr.).

[6] Nikola Bonifačić Rožin smatra da se folklorno kazalište nastavlja tamo gdje je kult prestao, a dramske tekstove u svojoj knjizi dijeli na narodne glume, narodne igre i na narodne običaje i obrede (usp. Bonifačić Rožin 1963, 19). V. E. Gusev predlaže sličnu podjelu, ali dijeli oblike u teatarske i doteatarske. Doteatarski oblici još nisu teatar. Gusevu je narodno dramsko stvaralaštvo poseban tip igre, i on mu nastoji odrediti mjesto među drugim tipovima igre (usp. Gusev 1977).

složeniji oblici zamjenjuju jednostavnije i manje vrijedne. Antonin Artaud (Artaud 1964) u cijeloj zapadnoj kazališnoj tradiciji vidi zaboravljanje scenskih zakona. U tome svakako ima istine — dominacija pisane riječi u autorskom je kazalištu nametnula **mimesis** kao vrhovni zakon scene, stavljajući glumu, režiju i vizualna scenska sredstva u podređen položaj, u službu tekstu. Povijest evropskog teatra ne moramo promatrati kao neprekidan uspon. Uostalom, u umjetnosti nema napretka — stilovi i oblici smjenjuju se slijedeći druge zakone. Dakle, čak i kad izvore profesionalnog kazališta vidimo u obredu, kad u današnjim folklornim predstavama vidimo razvojne stupnjeve, evoluciju kazališnih oblika, moramo uvijek biti svjesni da svi ti oblici egzistiraju istodobno, da je folklorno kazalište istodobno i povijesni stupanj, ali i suvremena pojava. Hijerarhija oblika ne mora biti ujedno i hijerarhija umjetničkih vrijednosti. Iz tog aspekta promatrana, podjela na doteatarske i teatarske oblike izgubila je ne samo vrijednosnu obojenost nego i nešto od svoje važnosti. Zadatak teatrologa, pa i teatrologa folklorista, bit će ravnopravno promatranje svih elemenata scenskog izraza i svih tipova predstavljanja, neteatarskih i teatarskih.

Teatralnost, teatrabilnost, teatar[7]

Folklorno scenso stvaralaštvo samo uvjetno možemo promatrati kao samostalan sustav u opreci prema profesionalnom, autorskom kazalištu. U stvarnosti postoji prepletanje, prožimanje **teatralnih, teatrabilnih** i **teatarskih** zbivanja. Ljudsko ponašanje sadrži mnoge teatralne elemente, svaki čovjek gradi svoj lik na pomalo sličan način kao što glumac gradi ulogu. **Teatralnost** ponašanja jest zapravo najniži stupanj glume, ali tu je gluma usmjerena na samog izvođača, jer teatralnim ponašanjem pojedinac svraća pozornost na sebe i na svoje ciljeve, a ne na lik koji tumači. Što je u slučaju pojedinca teatralnost, to je u slučaju grupnog ponašanja **teatrabilnost.** Teatrabilnim zbivanjima možemo smatrati različite skupove: svečana otvaranja, primanja, kongrese, sportske i političke skupove, ali i pogrebe, svadbe, vjerske obrede i druge običaje, pa i razne igre djece i odraslih. Takvo formalizirano ponašanje grupe jest **teatrabilno,** ali ne i **teatarsko** jer se od teatra razlikuje funkcijom koja nije usmjerena na glumu. Teatralnost, međutim, lako preraste u teatrabilnost ako naiđe na odziv; sudionici nekih teatrabilnih zbivanja ponašaju se teatralno, a od nekih teatrabilnih zbivanja pa do kazališne umjetničke kreacije nije daleko, jer naglašeno odvajanje od svakodnevnog života i sudjelovanje u pripremama i izvedbi lako postaje samo sebi ciljem, bez obzira na izvanteatarske funkcije zbivanja. U tome i jest teatrabilnost teatrabilnih pojava. One se mogu u nekim slučajevima razviti u umjetnički kazališni čin, ili ih zbog njihovih obilježja uvjetno možemo promatrati i analizirati kao teatarske oblike.

[7] O teatralnosti, teatrabilnosti i folklornom teatru vidi raniji autorov tekst (Lozica 1980).

Funkcije folklorne predstave

Kazališna predstava, kao svako umjetničko djelo, ima više funkcija odjednom, od kojih jedna obično jest dominantna.[8] Kad je riječ o kazalištu, dominantna je teatarska funkcija, koja se odlikuje usmjerenošću na predstavu. Usmjerenost na predstavu ostvaruje se kao svijest o predstavi u gledalištu, kao svjesno stvaranje predstave na sceni. Dakako da kazališni čin može imati i izvanteatarske funkcije; ipak, da bi se kazališnom predstavom postigli izvanteatarski ciljevi a da bismo takvu predstavu shvatili ujedno kazališnom, teksturni elementi moraju najviše biti vezani uz teatarsku funkciju stvarajući koherentnu predstavu. Tek predstava, kao cjelina, djelovat će u smislu političkog, propagandnog, erotskog itd. kazališta. Tek kao koherentna cjelina kazališna će predstava u potpunosti uspješno ispuniti izvanteatarske namjene.

Dominantna funkcija folklorne predstave ne mora biti teatarska funkcija. Teksturni elementi predstave imaju funkcije unutar same predstave, ali i izvan nje. Onda kad su funkcije teksturnih elemenata izvan sustava predstave jače izražene od funkcija unutar predstave, tada i nije riječ o predstavi, nego o zbivanju svakodnevnog života. Takvo zbivanje može biti samo teatralno, ako npr. pojedinac ili nekolicina ljudi nastoji gestom, riječju ili odjećom svratiti na sebe pozornost. Međutim, može se dogoditi i to da teksturni elementi svojim funkcijama tvore cjelovitu, umjetnički vrijednu predstavu, ali da funkcija te predstave kao cjeline u njezinu kontekstu ne bude teatarska. Tako npr. promatraču koji nije upoznat s religijskom ili magijskom funkcijom obreda pod maskama može obredni ceremonijal djelovati kao uspjela kazališna predstava. Funkcija predstave u kontekstu presudna je za razlikovanje teatrabilnih i teatarskih pojava. Teksturni se elementi u predstavi ponašaju kao znakovi u sustavu, njihove funkcije unutar predstave grade cjelovit sustav bez obzira na funkciju predstave u kontekstu. Promjena konteksta mijenja funkciju predstave i »izvanpredstavne« funkcije teksturnih elemenata, čak i kad nije moguće zamijetiti bilo kakvu promjenu forme — ista cjelina i isti elementi bit će u novom kontekstu tumačeni drugačije, iako će i dalje predstavljati konzistentan sustav.[9] To je moguće zato što znakovi, teksturni elementi predstave, nisu izmišljeni. Materijalizirani, opažljivi dijelovi znakova (označitelji) postoje kao materijalni predmeti ili kao ljudski postupci u svakodnevnom životu, a kao takvi bogati su konotacijama.[10] Znak je arbitriran, znak je konvencija, ne postoji nužan odnos između označitelja i označenog. Isti formalni elementi mogu biti dijelovi različitih sustava. Kontekst se nameće kao predstavi nadređen sustav, pa tako i predstava u tim različitim sustavima može imati raz-

[8] Usp. izvanrednu studiju P. G. Bogatirjova o foklornom teatru Čeha i Slovaka (Bogatyrev 1971). Vidi i autorov osvrt na spomenutu studiju (Lozica 1976).

[9] Bogatirjov daje primjer različitog prihvaćanja identične poruke pred različitom publikom. Oštrenje noža u M l e t a č k o m t r g o v c u u Pragu će djelovati tragično, a u provinciji će izazivati smijeh (usp. Bogatyrev 1971).

[10] Teksturni elementi predstave naročito su često u folklornom kazalištu preuzeti iz života. Odjeća, rekviziti, prostor na kojemu se predstava odvija, pa i sami glumci, poznati su publici i prije predstave. Svi ti elementi zadržavaju djelomično svoj identitet i kad su uključeni u predstavu, obogaćujući kazališnu poruku brojnim konotacijama.

ličite funkcije. Promjena konteksta čest je slučaj u povijesnom procesu. Ono što je u kontekstu tradicijske kulture bilo obred, u novom kontekstu gubi religijsko-magijsku funkciju i postaje kazalište. Promjena funkcije može biti i posljedica promjene mjesta izvedbe, kao i promjene publike.[11] Zvončarsko kolo[12] u kontekstu karnevalskog korza u turističkoj Opatiji ima teatarsku funkciju, a isto to kolo negdje u Halubju, na tradicijom određenom zvončarskom ophodnom putu, djelovat će kao dio običaja.

Konvencije folklornog kazališta[13]

Folklorna se predstava razlikuje od nefolklorne svojim konvencijama. Konvencijom smatram svaki element predstave prihvaćen i od izvođača i od publike dugom upotrebom. Drugim riječima, konvencija je teksturni element u funkciji predstave u onim slučajevima kad on i za glumce i za publiku ima isto značenje, potvrđeno dugom upotrebom (tradicijom). Konvencije sačinjavaju specifičan kazališni jezik, gdje svi teksturni elementi djeluju kao znakovi. Konvencije folklornog kazališta razlikuju se od konvencija institucionaliziranog kazališta i tvore poseban jezik (ili jezike) folklornog kazališta. Folklorno scensko stvaralaštvo možemo klasificirati po funkciji i po dominantnom izrazu. Klasifikacija po funkciji ne proizlazi iz formalnih elemenata predstave, nego promatra ulogu predstave kao cjeline u kontekstu. Tako klasificirani oblici bit će razvrstani po stupnju vezanosti uz običaje. Klasifikacija po dominantnom izrazu polazi od prevladavajućih izražajnih sredstava predstave (kazalište živih glumaca, maski, lutaka, sjena itd.). Zbog raznolikosti folklornih scenskih oblika potrebno je istraživanje specifičnih folklornokazališnih konvencija unutar svakog od tih oblika, što nije jednostavan zadatak. Teatrolog folklorist mora sustavno istraživati folklorne scenske oblike i s tim u vezi razmotriti udio izravne usmene umjetničke komunikacije, koja jest važan, ali ne i presudan dio izvedbe i konteksta folklornog scenskog izraza. Umjetnička sredstva i specifični postupci usmene književnosti razvijaju se ne samo kao posljedica izravne usmene umjetničke komunikacije nego i kao posljedica složenih povijesnih procesa koji uvjetuju i način života i samu tu izravnu usmenu komunikaciju, dajući joj dominantno mjesto u zadovoljavanju književnih potreba čovječanstva u prošlosti. Isti ti procesi i način života stvorili su i poseban odnos sudionika u folklornoj predstavi (izvođača i publike), odakle su izrasle i konvencije folklornog kazališta, kazališni postupci različiti od postupaka profesionalne kazališne tradicije. Nije tu riječ samo o izravnoj usmenoj komunikaciji, niti samo o verbalnoj komponenti folklornog kazališta. Posebne konvencije mogu se promatrati i u svim drugim komponentama, izvedbe, od podjele uloga i izbora scenskog prostora pa do upotrebe kostima i

[11] U tom smislu možemo razlikovati i funkciju pošiljaoca (glumca) od funkcije primaoca (publike).

[12] Zvončari su poseban tip karnevalskih maskiranih likova, ponekad sa životinjskom maskom i uvijek sa zvoncima o pojasu. Ovdje je riječ o zvončarima iz okolice gradića Kastva (blizu Rijeke).

[13] O konvencijama folklornog kazališta vidi: Bogatyrev 1971, Gusev 1980.

rekvizita. Vizualni aspekti folklornog scenskog izraza nedovoljno su istraženi jer se često nije promatrala sama predstava u njezinu prirodnom kontekstu, nego su podaci o predstavama skupljani na temelju kazivanja, čak i onda kad za takav način rada nije bilo posebnog razloga. U zapisima po sjećanju kazivača čak su i dijalozi (i inače uglavnom jednostavni i literarno nerazrađeni) izgubili mnoge vrijednosti koje ima živa riječ na sceni, a ostali elementi predstave u pravilu su ostajali izvan kruga interesa i izvan kvestionara pretežno literarno obrazovanih istraživača. Baš ti zapostavljeni vizualni aspekti folklornog kazališta i njihove konvencije predstavljaju onaj kazališno najrelevantniji i vjerojatno najkvalitetniji aspekt folklornih kazališnih predstava.

Citirana literatura

Artaud, Antonin,
Le théâtre et son double, Gallimard, Paris 1964.

Balašov, D. M.,
O rodovoj i vidovoj sistematizacii fol'klora, »Russkij fol'klor«, 17, 1977, str. 24—34.

Ben-Amos, Dan,
Toward a Definition of Folklore in Context, »Journal of American Folklore«, vol. 84, No. 331, 1971, str. 3—15.

Bogatyrev, P. G.,
Narodnyj teatr čehov i slovakov, u knjizi **Voprosy teorii narodnogo iskusstva.** Nauka, Moskva, 1971.

Bonifačić Rožin, Nikola,
Narodne drame, poslovice i zagonetke, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, MH — Zora, Zagreb 1963.

Bošković-Stulli, Maja,
O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima, »Umjetnost riječi«, 17, 1973, 3 i 4, str. 149—184. i 237—260.
Usmena književnost, u prvoj knjizi edicije **Povijest hrvatske književnosti,** Liber — Mladost, Zagreb 1978.

Čistov, K. V.,
Specifika fol'klora, u knjizi **Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru** (Sbornik statej pamjati V. J. Proppa (1895—1970), ur. E. M. Meletinskij i S. J. Nekljudov. Nauka, Moskva 1975, str. 26—43.

Gusev, V. E.,
Istoki russkogo narodnogo teatra, Ministerstvo kul'tury RSFSR, Leningradskij gosudarstvenyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad 1977.
Particularité du théâtre folklorique russe, rapport, Symposium sur les problèmes de l'ethnographie théâtrale, Lublin, Pologne, mai 1980. Centre national soviétique de l'Institut international du théatre. Comité du nouveau théâtre, Moscou 1980. (poseban otisak).

Jakobson, Roman,
Lingvistika i poetika, u knjizi **Lingvistika i poetika,** Nolit, Beograd 1966, str. 285—326.

Lozica, Ivan,
O određenju folklornog kazališta, »Narodna umjetnost«, 13, 1976, str. 141—153.
Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti, »Narodna umjetnost«, 16, 1979, str. 33—51.
Teatralnost, teatrabilnost i folklorni teatar, »Gradina«, 1980, 3, str. 79—91.

Schenda, Rudolf,
Per un'analisi sociologica della drammatica popolare, u zborniku **La drammatica popolare nella Valle Padana,** ENAL — Università del tempo libero, Modena 1976, str. 191—204.

Tinjanov, J. N.,
O književnoj evoluciji, u knjizi **Poetika ruskog formalizma,** izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, urednici Z. Gavrilović i S. Lukić, Prosveta, Beograd 1970, str. 287—301.

FRANK A. DUBINSKAS
(Berkeley, Cal.)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

Izvorni znanstveni rad

Ritual na pozornici: Folklorna izvedba kao simbolička akcija[1]

Autor je protivnik pridavanja značenja isključivo arheologiji običaja. Zalaže se za ispitivanje suvremene folklorne izvedbe kao simboličke akcije. Nastoji razjasniti značenje izvedbe s obizrom na prošla iskustva sudionika i na protuslovlja u njihovoj sadašnjoj društvenoj sredini. Prikazuje folklornu grupu iz vinkovačke okolice koja izvodi na sceni »filipovčice«. Ispituje različitu prošlost, iskustva i oblikovanje razumijevanja u dvjema podskupinama unutar spomenute folklorne grupe. Cijelu kulturnu izvedbu tumači kao tekst dvaju proturječnih značenja folklora koja su rezultat opozicije dviju generacija.

U Jugoslaviji su folklorne izvedbe u zadnjih petnaest godina doživjele svojevrsnu renesansu. Neke izvođačke grupe, posebno u Hrvatskoj, postoje već gotovo sto godina, ali je u aktivnosti institucionaliziranih amaterskih grupa koje plesom, pjesmom i običajima prikazuju lokalnu ekspresivnu kulturu na pozornici bilo i uspona i padova. Tokom zadnjih petnaest godina[2] u jugo-

[1] Istraživanje za ovaj članak provedeno je uz pomoć stipendija za postdiplomski studij Fulbright-Hayes (DHEW) i Odbora za međunarodna istraživanja i razmjenu (International Research and Exchanges Board — IREX) od listopada 1978. do lipnja 1980. u Jugoslaviji. Autor želi zahvaliti za pomoć tim ustanovama, kao i institucijama pod čijim je pokroviteljstvom bio u Jugoslaviji: Zavodu za istraživanje folklora (Zagreb), Gradskom muzeju i Zajednici amaterskih kulturno-umjetničkih djelatnosti (Vinkovci).

[2] U četiri općine u kojima sam bio na terenskom radu ovako su osnivani godišnji općinski festivali: Slavonski Brod — 1964, Vinkovci — 1966, Đakovo — 1967. i Županja — 1968. Obnavljanje zagrebačke smotre folklora 1966. utjecalo je na folklorne izvedbe na tom području, kao što je to bio slučaj i prije i neposredno poslije drugog svjetskog rata.

istočnoj se Slavoniji i sjevernoj Hrvatskoj svake godine organiziraju smotre folklora, što je istovremeno i poticaj i rezultat sve većeg zanimanja i aktivnosti na području čuvanja i prikazivanja folklora, posebno na selu. Pokrajinski organizatori tih kulturnih priredbi koriste se folklorom, između ostalog i da bi privukli domaće i strane turiste, te time unaprijedili turizam na svome području.

Turistička komponenta — činjenica da kulturne priredbe potiču razni turistički fondovi, te da služe kao turistička atrakcija, navela je neke istraživače da »otpišu« te grupe i njihove aktivnosti. Po mišljenju tih istraživača, one više nisu »autentične« budući da više ne izviru iz vrela anonimnog kolektivnog kulturnog stvaralaštva. Oni osuđuju današnje izvedbe kao »namještene«, čime se podrazumijeva da su one na neki način »lažne«: to su samo šuplje ljušture kulturne forme bez značenja, oponašanje ekspresivne kulture koja je istrgnuta iz »tradicijskog« seoskog konteksta i izvedena poput medvjeda na konopcu za zabavu pučanstvu.

Istovremeno, mnogi stariji članovi folklornih grupa kažu nešto slično: »pravi« folklor je mrtav. On je »izumro«, a to što oni danas rade samo je uspomena na ono što je nekoć bilo.

U obje te kritike, i u onoj stručnjakā i u onoj izvođačā nalazimo u interpretaciji zajedničku nit koja povezuje njihova stajališta, a izvor joj je i u narodnjačkoj i u etnološkoj teoriji o narodnoj umjetnosti. Prema tim teorijama, današnje pjesme, plesovi i revitalizirani običaji pripadaju kontekstu koji više ne postoji. Za obje grupe kritičara to je često neka izvanpovijesna prošlost, »tradicijsko« doba, koje se rijetko konkretno određuje ili dalje dijeli. Oni smatraju da su ekspresivni folklor tog doba kao i kulturne izvedbe koje mu pripadaju povezani s određenim prošlim društvenim i ekonomskim prilikama, te s drukčijim stilom i tempom života kakav je postojao prije neke povijesne prekretnice. No oni često vide obilježja tog nekadašnjeg života u romantičnom svjetlu, a taj je povijesni zaokret rijetko podrobnije određen. Dodatni je aspekt navodne izvornosti nekadašnjeg folklora pretpostavka da su ti plesovi, pjesme i običaji rezultat kolektivnog narodnog stvaralaštva, dio njegove dirkemovske kolektivne svijesti. Iako etnografi koji se bave plesom i muzikom, kao i neki stariji sudionici, priznaju unakrsne kulturne utjecaje i mode koje se mijenjaju kroz povijest, oni se ipak uporno drže temeljne pretpostavke da postoji neka najstarija razina, često na mitskoj dubini od 100 godina (kako se to kaže na selu). I u akademskim i u seoskim razgovorima ta se najstarija »autohtona« razina često smatra proizvodom kolektivnog umjetništva, čiji motivi i »pravo značenje« leže pokopani sa starim Slavenima.[3] Međutim, balkanska i istočnoevropska etnografija uglavnom još nije proučila procese stvaranja i reprodukcije svijesti u suvremenim folklornim izvedbama i njihov odnos prema modernom društvenom i kulturnom svijetu izvođača.

[3] Hrvatska je etnografija rođena u borbi da se utvrdi i očuva jedinstvenost nacionalnog kulturnog nasljeđa i da se razlikuje od nasljeđa drugih etničkih grupa. U tom pokušaju naglašavale su se rekonstrukcije ranijih kulturnih »oblika« koji su postojali prije nego što su Hrvati došli pod političku dominaciju drugih etničkih grupa. U tom su procesu etnografi lako zanemarivali djelatnosti za koje su mislili da su »stranog« kulturnog porijekla.

Autor ovog članka protivnik je takva pridavanja značenja isključivo arheologiji običaja i zalaže se za ispitivanje suvremene folklorne izvedbe kao simboličke akcije. Ta je akcija značajna, motivirana ljudska aktivnost, koja se može tumačiti unutar njezina suvremenog (ali povijesno uvjetovanog) konteksta. Umjesto da odbacimo izvedbe kao besmislene jer se na prvi pogled čini da one predstavljaju djeliće jučerašnjeg života u neprimjerenom kazalištu, možemo ih ispitati kao rad grupe izvođača: ljudi koji komuniciraju i uzajamno djeluju služeći se folklorom kako bi »o nečemu nešto rekli«. Oni predstavljaju živi tekst radnje,[5] kao i splet značenja koja treba protumačiti. I izvođači i njihove izvedbe imaju zasebnu prošlost (ili bolje rečeno prošlosti, budući da grupe izvođača imaju različite vrste značajnih iskustava) koja se preko njih prelama. Ne samo da te prošlosti oblikuju njihove akcije, već uslijed razlika u iskustvima izvođačā dolazi do toga da različite grupe sudionika, kao i različita publika, shvaćaju izvođenje i izvedbe na različite načine. Zašto se, na kraju krajeva, seljaci odijevaju u starinske nošnje, plešu staromodne plesove i pjevaju pjesme koje su, čak i kada su u pitanju stariji pjevači, često prestale biti popularne još u doba njihove mladosti. Ovaj članak je pokušaj da se razjasni značenje izvedbe s obzirom na prošlost grupa sudionika i na protuslovlja u njihovoj sadašnjoj društvenoj i kulturnoj sredini. Proces samog izvođenja tumači se kao arena za manipulaciju glavnim simbolima vezanim uz probleme starenja u tom seoskom zemljoradničkom kraju.[6]

Započinjemo našu analizu nedavnim izvođenjem jednog, bez sumnje, drevnog običaja. To su »filipovčice«: uoči prvog svibnja bosonoge »cure« (djevojke za udaju), hodajući u povorci, nose zelene grane i pjesmom zazivaju kišu. U ovoj je prilici taj običaj na pozornici prikazala seoska folklorna grupa »Dalekovci«[7] na »Vinkovačkim jesenima« 1979. Sudionici, podijeljeni u dvije različite dobne skupine, izvodili su odvojene repertoare pjesama, plesova i obreda[8] filipovčica. U suvremenoj izvedbi zapanjujuća je razlika među dvjema dobnim skupinama[9] s obzirom na ono što se izvodi, te na stil i ambijent izvođenja. Starija grupa pjeva, pleše i izvodi filipovčice, dok mlađa grupa samo pleše, povremeno se prateći pjesmom (obje grupe za vrijeme plesa prati tambu-

[4] Iz C. Geertz, The Interpretation of Cultures, 1973.

[5] Paul Ricoeur i Taylor.

[6] To je samo jedna od više mogućih interpretacija teksta u izvedbi. Može se tumačiti i kao održavanje nacionalnosti, ili u političkopovijesnom kontekstu predratne Seljačke sloge, ili s obzirom na isprepletanje religiozne prakse i folklorne izvedbe i simbolike, ili kao moderni politički simbol »bratstva i jedinstva«, ili jednostavno kao rekreacijska djelatnost ljudi koji vole muziku i ples u društvu prijatelja. Sva ta tumačenja utječu jedno na drugo i o njima govorim u dizertaciji (na kojoj upravo radim), a ovaj članak je njezin dio.

[7] »Dalekovci« su pseudonim sela, koji znači »daleko«, a upotrijebio sam ga da bih zaštitio identitet svojih kazivača.

[8] Seljaci to nazivaju običajem koji se obično na engleski prevodi kao »custom«, dok se riječ obred (u engleskom ritual) koristi samo za crkvene obrede. No u ovom tekstu koristim ritual u širem antropološkom značenju strukturirane kulturne aktivnosti, koja može biti svjetovna ili crkvena.

[9] U engleskom izvorniku autor upotrebljava termin »cohort« preuzet iz djela R. Rosalda. Odlučili smo se za prijevod dobna skupina ili dalje u tekstu samo skupina (starija skupina, mlađa skupina). (Prim. ur.).

raški orkestar).[10] Njihovi stilovi plesa i pjevanja međusobno se razlikuju, kao i (djelomično) njihova nošnja. Samo starija skupina inscenira običaj.

Ta se radikalna vizualna i tekstovna podjela u izvođenju podudara s društvenom podjelom grupe izvođača, no ona također odražava i način na koji dvije polovice grupe shvaćaju folklornu izvedbu. Izvođenje šokačkog[11] seoskog folklora svakoj od ovih odvojenih dobnih skupina znači nešto drugo. Ta se značenja stvaraju s obzirom na različite povijesti uzajamnog djelovanja unutar te dvije skupine sudionika. Svaka dobna skupina folklornom izvedbom prezentira skup akumuliranih zajedničkih iskustava muzike, plesa i obreda; i svaka od njih ima povijest uzajamnog djelovanja koja se zasniva na društvenostrukturnim vezama unutar dobne skupine, a te su veze potpuno različite od onih koje postoje unutar druge skupine. Nakon što smo bacili pogled na dio izvedbe, ispitat ćemo i same dobne skupine, kao i posebna obilježja po kojima se ističu kao društvene podgrupe. Zatim ćemo razmotriti razlike s obzirom na simboličku akciju takve suvremene kulturne izvedbe koja zadržava izdvojenost i na osnovi nje djeluje. Da bismo razumjeli spomenutu razliku, ukratko ćemo ispitati različitu prošlost iskustva i oblikovanje razumijevanja koji su u tim dvjema skupinama doveli do današnje dihotomije. Na kraju ćemo protumačiti čitavu kulturnu izvedbu kao tekst dvaju proturječnih značenja folklora koja su rezultat opozicije dviju generacija.

Izvedba filipovčica:

Na drvenoj pozornici na otvorenom u Vinkovcima, na godišnjem regionalnom festivalu folklora »Vinkovačke jeseni«, folkloraši[12] iz Dalekovaca izvode svoj svibanjski ritual pod umjetnim osvjetljenjem i oblačnim nebom, koje je prijetilo kišom čitavo veče. Devet žena, dvije po dvije, ulaze na pozornicu, od marama do suknji odjevene u bijelo, noseći nad glavama zelene grabove grane. Bosonoge, one polagano kruže pozornicom, a prati ih sedam muškaraca, odjevenih u »ljetnu« narodnu nošnju. Čitava skupina pjeva niz sastavljen od tri obredne pjesme kojima zazivaju kišu. Jedna od žena započinje svaki stih, a onda je prate svi ostali sudionici u pjevanju:

1) Blago tebi, zelena šumice, ej,
blago tebi, lane, zelena šumic'!
Ti se mladiš svake godinice, ej,
ti se mladiš, lane, svake godinic'!
A ja sada i više nikada, ej,
a ja sada, lane, i više nikad'!

[10] Tambure su žičani instrumenti s priječnicama, na kojima se svira u ansamblima od 4 do 20 instrumenata različitih veličina, od onih veličine basa do nešto manjih od mandoline. Četiri do osam takvih instrumenata sačinjavaju većinu seoskih kapela.

[11] »Tko su šokci?«, sporno je pitanje. Za svrhu ovog članka šokci su hrvatski stanovnici tog područja u jugoistočnoj Slavoniji koji su se tu odavno naselili (šokaca ima posvuda po Slavoniji, Baranji, dijelu Vojvodine i u mađarskoj Bačkoj).

[12] U svakodnevnom jeziku folkloraši su ljudi koji djeluju u organiziranim folklornim grupama.

2) Bile vile, di ste bile?
Mi smo goru olomile
i vama smo ostavile
kleto drvo topolovo
i još glogovo.
Filipova mila majko,
je l' Filip doma?
Otišo je goru lomit'
još na Ivandan,[13]
pa ga eto kući nema
već godinu dan.

3) Filipovčice, jakobovčice,
drvce zeleno, drvce zeleno,
Filip i Jakob goru lomili,
drvce zeleno...
goru lomili, boga molili
da nam bog dade da kiša pada,
da kiša pada, da trava raste,
da trava raste, da paun pase,[14]
da paun pase, da perje raste,
da perje raste, da se mi kitimo.

Vratimo li pogled na pozornicu, vidjet ćemo da su žene u centru pažnje. One vode polaganu povorku, odjevene u bijelo nabrane suknje (skute), pregače i bluze (oplečići), kao i marame koje nose preko ramena i koje im pokrivaju glave od bijelog su pamuka ili platna. Obrubi i ukrasi su od »šlinge« ili jednostrukog ili dvostrukog veza (»rasplit« i »priplit«), bez raskošnog zlatnog ili srebrnog veza karakterističnog za slavonske praznične nošnje, pa i bez starijeg vunenog veza. Seljaci koji nose tu odjeću ponizno mole kišu, te je primjerno tome njihova nošnja jednostavnija i ozbiljnija (mrkije nošnje). Dob izvođačica u toj obrednoj izvedbi najviše upada u oči, i to pogotovo ostalim seljacima. Ove filipovčice[15] nisu djevojke za udaju kakve bi »trebale« biti, već starije žene; neke su čak i prave »babe« — a ima seljaka koji ih sve, u šali, tako zovu. »Prave« djevojke, one koje su to i po godinama i po statusu, uopće ne izvode ritual unutar folklorne grupe. U vrijeme kada se ritual još izvodio svake godine (a do toga je dolazilo, barem povremeno, sve do kasnih pedesetih godina), izvodile su ga neudate djevojske: počevši od onih koje su tek ušle u pubertet do »starijih divojaka« koje su prešle osamnaestu ili devetnaestu, ali se još nisu udale. Za razliku od njih, današnje su filipovčice veći-

[13] Kazivač koji je sudjelovao u filipovčicama prije prvog svjetskog rata pjevao je taj stih »još na Đurđev dan«.

[14] Isti kazivač (bilješka 13) dodao je stih: »da trava raste, da stado pase«. To podržava tezu dra M. Gavazzija da su majske svečanosti i obredi na dan sv. Jurja u Hrvatskoj često srodni, te sugerira točnost pretpostavke da je dan posvećen pastirima i stoci (M. Gavazzi, Godina dana hrvatskih narodnih običaja, I. Od poklada do jeseni, Matica Hrvatska, Zagreb 1939).

[15] »Filipovčice« se mogu odnositi na ritual, njegovu izvedbu ili izvođače (obično ženske) koji u njemu sudjeluju.

nom blizu pedesete, udate su ili su već udovice. Tako se u prvoj pjesmi ritualnog ciklusa osjeća ironija: žene pjevaju kako se zelena šuma svake godine obnavlja, a one su samo jednom mlade. Pjevači u svojim srednjim godinama igraju ili obnavljaju događaje iz svoje mladosti — ritual koji po pravilima pripada mladima.

Iako su filipovčice ritual koji bi trebala izvoditi omladina, mladi (koji sačinjavaju polovinu članstva folklorne grupe) ne sudjeluju u njihovu izvođenju. Na ovom se koncertu mlađa grupa nije ni pojavila na pozornici sve dok ostali nisu prošli u povorci otpjevali i otplesali svoje: ni jedna skupina ne preuzima dijelove repertoara one druge (čak i onda kada, na primjer, znaju plesove). Stariji sudionici većinom ljubomorno čuvaju ekskluzivno pravo izvođenja »svojih« dijelova repertoara, tvrdeći da ih samo oni mogu izvoditi »izvorno«. (Oni ponekad kažu i »Mi smo izvorni)«. Istovremeno, omladina želi proširiti svoj repertoar, dodajući mu (naročito) plesove iz ostalih hrvatskih, pa čak i daljih krajeva. Dobna neprimjerenost filipovčica na pozornici dramatizirani je komentar o nesposobnosti i/ili nesklonosti tih dviju skupina folkloraša da zajedno sudjeluju u izvedbi.

Dobne skupine u izvođačkoj grupi:

Dvije odvojene skupine unutar seoskog folklornog ansambla razlikuju se u pogledu mnogih parametara koji utječu na njihovu svijest o folklornoj izvedbi. To su dob, bračno stanje, stupanj obrazovanja, etnička pripadnost i način života ili zaposlenja (tamo gdje se mogu uspoređivati). Najveću ćemo pažnju posvetiti velikoj dobnoj razlici budući da ona određuje razliku u zajedničkom povijesnom iskustvu tih skupina (a ona dovodi i do nekih drugih razlika). Istovremeno, dob je sporna točka za sudionike: ona je centar oko kojega se vrte kritike koje jedna skupina upućuje drugoj; na nju se poziva da bi se objasnile pogreške, nedostaci i niža vrijednost, ili pak pozitivni rezultati jedne skupine u odnosu na drugu. Razlike u dobi, kao što su »mladost« ili »starost«, očituju se kao simbolička veza koju izvođači komentiraju i na osnovi koje djeluju u izvedbi i u svakodnevnom životu. Razlika u godinama čini se radikalnom; grupe smatraju da su suprotstavljene jedna drugoj. Istovremeno, te su se dvije generacije ljudi našle zahvaćene društvenom dijalektikom, koja u sebi nosi opasnost da u selu ostanu samo stariji ljudi kada njihova djeca odu u gradove u potrazi za »boljim životom« koji su im roditelji svojim teškim radom nastojali omogućiti.

Muški dio starije skupine sačinjavaju gotovo isključivo muškarci rođeni prije NOB-e, no u ono vrijeme suviše mladi da bi u njoj mogli aktivno sudjelovati. Članice starije skupine većinom su supruge tih muškaraca, istih su godina kao oni ili nešto mlađe.[16] U Dalekovcima nijedan muškarac rođen 1928. ili kasnije nije sudjelovao u drugom svjetskom ratu; u Vinkovcima, od sedam

[16] Sastav izvođačke grupe varira (oko 20%) od izvedbe do izvedbe, no njezine društvene osobine ostaju praktički iste. Članovi dolaze iz izvora istih potencijalnih sudionika. Naredni podaci u ovom članku odnose se na sudionike u jednoj izvedbi, no karakter sastava starije skupine (kao i mlađe skupine) nije se bitno izmijenio u dvije godine. Slične takve skupine dominiraju u članstvu mnogih izvođačkih grupa na tom području.

izvođača četvorica su rođeni između 1928. i 1933., dvojica neposredno prije rata, a jedan za vrijeme rata. Većina tih muškaraca, a velikim dijelom i njihove supruge, bili su dovoljno stari da iskuse i upamte nešto od života u staroj Jugoslaviji prije velikih promjena koje su donijeli rat i revolucija. Zapravo, mnogi računaju početak rata od 1943. ili 1944, kada je došlo do prvih velikih vojnih sukoba na tom području. Od devet žena pet ih je rođeno između 1929. i 1934., dvije za vrijeme rata, a jedna kasnije; najstarija je počimalja, koja započinje stihove, rođena 1923. Sva četiri izvođačka bračna para vjenčala su se nakon što su muškarci odslužili vojnirok u poslijeratnom razdoblju.

Među svim članovima starije skupine (izuzev četiri iznimke) postoje rodbinske veze preko nekog zajedničkog pretka, i to ne dalje od tri generacije unazad. (Rodbinske veze postoje i s nekim članovima mlađe skupine). Osim bračne, najčešća je rodbinska veza preko djedova ili baka koji su bili braća ili sestre. Mnoge od tih ljudi pridobio je za članove jedan od sudionika (zapravo par), kako bi se oko sredine 1979. grupa ponovno formirala nakon višegodišnjeg prekida. Formalno, u grupu se može učlaniti bilo koji stanovnik sela; no na taj način se malo njih može privući. Da bi se angažirali novi članovi, ne ide se kucati na svaka vrata; ide se tamo gdje čovjeka očekuje sigurna dobrodošlica — kuće u kojima ne živi stranac. To su većinom bliži i dalji rođaci (po muškoj i ženskoj liniji, te bliži rođaci preko muža ili žene), bliži susjedi, te nešto prijatelja članova drugih seoskih dobrovoljnih društvenih organizacija; takvi ljudi sačinjavaju skupinu. Jedan je od njih, govoreći o grupi, rekao: »Svi smo mi jedna porodica.« Još je jedan uzrok te bliskosti i to što su svi osim jednog člana grupe šokci, a od njih svi osim jednog[17] pripadaju starim dalekovačkim obiteljima, iako je više od polovice seoskih stanovnika, čiji ukupan broj iznosi 2500, iz obitelji koje su doselile iz Bosne, Dalmacije i Like u vrijeme velike ekonomske krize ili poslije drugog svjetskog rata.

Osim jedne žene, koja je seoska primalja (medicinska sestra), svi su članovi starije skupine individualni poljoprivrednici i uzgajivači stoke. Gotovo svi su četiri i po godine išli u osnovnu školu, a zatim ostali na selu da rade na obiteljskom posjedu. Proizvode žito, povrće, voće i meso za vlastite potrebe, a meso i žito (ponekad i u znatnim količinama) i za tržište. Poljoprivredne su metode kojima se služe mehanizirane; siju hibridne usjeve i drže moderne stočne pasmine, a stoka se hrani u stajama. Kao privatni ratari ušli su prije petnaest godina u razdoblje nove poljoprivredne tehnologije: tu su traktori, kombajni, žetelice i slično (društveni su ih posjedi u Slavoniji nabavili ranije); električna je struja uvedena 1960-1961. No u mlađim danima svi su se oni koristili plugom u konjskoj zaprezi i primitivnijom poljoprivrednom tehnologijom. Oni su također neposredno doživjeli ritual filipovčica, u kojemu su gotovo svi sudjelovali kao mladići, te seosko kolo i dvoglasno pjevanje u seljačkom stilu, koje je predstavljalo uobičajeni oblik društvenosti i rekreacije — a sve su te aktivnosti prestale ili su bile nadomještene nečim drugim pred dvadesetak godina.

[17] Udavača iz najbližeg sela.

Nasuprot tome, gotovo svi članovi mlađe skupine folkloraša rođeni su u ranim šezdesetim godinama. Ni jedna djevojka nije rođena prije 1963, a samo su dva mladića rođena prije 1960; tri četvrtine sveukupnog članstva rođeno je između 1963. i 1965. Svi su završili barem osam godina osnovnog školovanja u selu, a tri četvrtine djevojaka i oko polovica mladića pohađaju (ili su pohađali) gimnaziju ili stručnu školu u Vinkovcima tokom dvije do četiri godine. Gotovo sve su djevojke (a sve su rođene 1963. ili 1964.) došle u folklornu grupu nakon sudjelovanja u radu folklorne sekcije seoske osnovne škole (sekcija spada u školske slobodne aktivnosti). One su, zapravo, svojim agitiranjem nagovorile učitelja koji vodi školsku grupu da obnovi seosku folklornu grupu kako bi mogle nastaviti plesati narodne plesove i nakon napuštanja seoske škole. Mladići sačinjavaju nešto širu dobnu skupinu i ona polovica koja sada ne ide u školu zaposlena je, većinom, u mjesnoj drvnoj industriji. Za razliku od starije skupine, nitko od mladih ne namjerava postati privatni ratar, čak i ako ostane na selu.

Nijedan član mlađe skupine nije u braku; velika većina došla je u grupu zahvaljujući školskim, a ne rodbinskim vezama. Školska folklorna grupa pružala je (i pruža)... mladima mogućnost da uče narodne plesove u mediju posve različitom od onog starije skupine. Ovdje, kao i u mnogim drugim selima, djeca imaju u svome repertoaru plesove iz čitavog kontinentalnog djela Hrvatske, pa i iz daljih krajeva, koje uče kao školske plesove. Omladina često ne zna ili samo po prilici nagađa odakle dolaze ti plesovi. Za većinu njih ples, izvođenje i društvo vršnjaka važniji su poticaji za sudjelovanje nego što bi bili izraz seoske (ili šire) etničke pripadnosti ili nostalgije za nekadašnjim seoskim kulturnim i društvenim životom.

Svi članovi ove skupine odrasli su u sredini u kojoj su radio, televizija i gramofon postali uobičajeni. Njihovo je muzičko iskustvo pod jakim utjecajem komercijalnih ploča narodne muzike, dopadljivih širokoj publici, pop muzike i rokenrola, kao i sredstava za mehaničku reprodukciju muzike, gdje aparati sviraju pasivnim slušačima (dok su ranije ljudi obično sami stvarali svoju muziku). Članovi mlađe skupine suviše su mladi da bi ikada vidjeli seosko kolo nakon nedjeljne mise, no svi su vidjeli (i cijene) TV prijenose s dotjeranim, poluakrobatskim i izrazito koreografiranim prezentacijama, s visokim skokovima što ih na pozornicama izvode profesionalne (ili vrlo dobro uvježbane amaterske) folklorne grupe (posebno iz drugih republika).

»Folklor«, kako je to omladina naučila, nije aktivnost usko povezana sa seoskom društvenošću ili »prakticirana« unutar nje, niti je izraz seoskog identiteta. Dok su u generaciji njihovih roditelja razlike u stilu i repertoaru plesa i pjevanja bile još dosta naglašene i varirale od sela do sela, današnja je omladina naučila mnoge plesove koji se podučavaju u školama po čitavoj Hrvatskoj kao »narodni plesovi«. U izvođačkoj grupi naučili su i neke plesove nekada popularne u njihovu selu; no oni ih izvode s većim i višim koracima nego što su to činili seljaci; teško im je izvoditi sitne, brze korake — cupkanje — karakteristične za plesove tog kraja. Postoji još jedan razlog zbog kojega je važnost nasljeđa specifičnog za njihovo selo znatno opala u

njihovoj generaciji, u odnosu prema generaciji njihovih roditelja. Premda su svi mladi rođeni u Dalekovcima,[18] više od polovice ih je iz obitelji koje su doselile u taj kraj poslije drugog svjetskog rata. Pedesetih i ranih šezdesetih godina došlo je do velikih imigracija u Dalekovce, kao što je slučaj i s ostalim bogatim poljoprivrednim područjima u Slavoniji i Vojvodini. Većina onih koji su imigrirali u Dalekovce došli su iz tri susjedna sela u Bosni blizu Sarajeva iz Kiseljaka, Busovače i Fojnice, a kasnije iz bosanske Posavine blizu Brčkog.[19] I društvena grupa školske djece i folklorni plesovi koje oni uče u školi miješanog su porijekla. No njihova su ih zajednička iskustva u školi i seoskim omladinskim organizacijama povezala kao »prijatelje« ili »drugove« mnogo više nego generaciju njihovih roditelja. (Uobičajena vezanost svih seljaka za rimokatoličku crkvu također je imala utjecaja na njihovo međusobno povezivanje). Folklorna grupa pruža omladini mogućnost socijalizacije izvan doma, kao i mogućnost održavanja bliskih društvenih veza s prijateljima iz osnovne škole (pogotovo s onima istog spola), od kojih su se razdvojili prelaskom u razne srednje škole u Vinkovcima. Istovremeno, plesanje i izvođenje i sami su po sebi privlačni, kao i popratna putovanja na priredbe (a to snažno privlači i stariju skupinu).

Filipovčice u vrijeme mladosti starije skupine:

»Blago tebi, zelena šumice, ti se mladiš svake godinice, a ja sada i više nikada.« Ironiju koja leži u tome da starije žene pjevaju te stihove osjećaju i stariji izvođači i njihovi suseljani. Žene tako i nisu htjele izvoditi obred na pozornici u svom selu, djelomično i zato što im je bilo neugodno, a i što su se pribojavale da bi ih ostali mogli prekoravati ili ih ismijati jer se ne ponašaju kako bi odgovaralo njihovim godinama. No njih ta izvedba podsjeća na mladost; to je uspomena kojom oživljavaju ranije, njima toliko važno doba. U pjesmi koju pjevaju poslije obreda, muškarci najprije hvale ljepotu šljivika, mjesto ljubavnih sastanaka i izvor odakle dolazi šljivovica:

Ej, al' je lipo u šljiviku, diko...
Ej, dole trava, gore šljiva plava... (svaki stih se jednom ponavlja)

a zatim oplakuju prolaženje mladosti, kada su mogli slobodno uživati u takvim zadovoljstvima:

Ej, oj mladosti, al' mi te je žao...
Ej, sve što imam za tebe bi dao...

Cijela izvedba oživljava za njih ne samo prošle događaje, kada su, u mladosti, bili filipovčice, već čitav splet slika njihovih mladih dana. S jedne strane, sjećaju se s nostalgijom svoje fizičke mladosti i vremena prije vjenčanja, kada

[18] Osim jedne djevojke, čija je obitelj doselila iz Bosne sredinom sedamdesetih godina.
[19] Osobno saopćenje prof. Pere Žužaka. Prof. Žužak bavio se demografskim radom u selu o kojemu govorim.

su se mogli slobodnije igrati, očijukati, voljeti i »ljubakati«. S druge strane, oživljava se način života, zabave i društvenosti za koje se svi slažu da su nestali prije dvadesetak godina (ako ne i prije). A to je uključivalo plesanje kola pod lipama izvan crkvenog dvorišta poslije nedjeljne poslijepodnevne mise, plesanje kola »po domaću« na uglovima ulica u pet seoskih ulica ili u kućama za vrijeme zimskih večeri, pjevanje na ulicama i u poljima za vrijeme rada ili poslije njega te nedjeljne i blagdanske večernje šetnje po glavnoj seoskoj ulici punoj seoske omladine i starijih ljudi. Tu je ulazilo i izvođenje mnogih godišnjih običaja i obreda, kako svjetovnih, tako i religioznih, među kojima su i filipovčice.

Većina članova starije skupine sazrela je za sudjelovanje u filipovčicama neposredno nakon drugog svjetskog rata, i većina ih je u njima i sudjelovala. Uoči prvog svibnja, blagdana Filipa i Jakoba po rimokatoličkom kalendaru od prije petnaest do dvadeset godina,[20] djevojke iz svake od pet seoskih ulica nalazile su se s momcima iz susjedstva, s kojima su zajedno išle sjeći grane za obred. Sve je skupa zapravo bilo cjelodnevni izlet: svaka je grupa odlazila u svoj dio šume, 2-3 kilometra od sela, i provodila čitav dan u svirci, pjesmi, plesu i (tu i tamo) »korištenju prilike« za seksualne susrete daleko od kontrole odraslih. Jedan od mojih starijih kazivača ovako je opisao taj dan:

> ... onda se skupimo cure i momci ... nakraj sela i svi skupa u livade. Kad dojdemo u livade, onda ... piva se, skroz se piva do livade ... zafrkavamo se ... (piva se) bećarske pisme, livadske pisme, kom' šta pade na pamet, vijamo se — ma svašta je bilo (smijeh) — šta nije! (smijeh) ... ponesemo cicuke (usne harmonike) i onda igramo po livadi, sviraju nam ... onda ajmo igrat' »vražjeg točka« ... ... i tako do pridveče igramo se ... i koji momak i cura se vole, pa ajd' malo za trnje, izljube se, ajd' opet u društvo ...

Negdje usred tog popodnevnog slavlja mladići bi nasjekli grabove grane i dali ih djevojkama da ih nose; a navečer bi kretali kućama, pjevajući svaku pjesmu koja bi im pala na pamet, pa bili to stihovi bećarca, koji su se pjevali na razne melodije, ili lirske pjesme.

Ulazeći u grupama u selo iz različitih smjerova, hodali bi u redu dva po dva, djevojke naprijed sa svojim granama, a momci otraga noseći tambure i sjekire koje su imali u poljima. Majke bi ponekad izvele iz kuća svoje male djevojčice odjevene u bijelo kao male filipovčice da stanu na čelo povorke koja je išla prema crkvi; a drugi bi seljaci izlazili da gledaju kako prolazi povorka seoskih ljepotica. Koračajući bosonogi posred ceste, pjevali bi niz obrednih pjesama filipovčica, ponavljajući ih čitavim putem do crkvenog dvorišta. Ulazeći uz pjesmu u crkveno dvorište, tri puta bi obišli crkvu (svaka

[20] Prvi maj je danas dan sv. Josipa radnika; a dan sv. Filipa i Jakova pomaknut je na 3. maj.

grupa posebno), klekli i pomolili se,[21] a onda požurili da se pridruže kolu koje se već započelo okretati pod lipama nedaleko crkvenog dvorišta. Tada bi bez okolišanja bacili grane na gomilu i otrčali pridružiti se kolu. Grane će se kasnije zataknuti na vrh dvorišne kapije kao ukras i znak da je djevojka iz te kuće u filipovčicama.[22]

Po pričanju starijih ljudi, dva najznačajnija sastavna dijela filipovčica, sine qua non samoga obreda, tekstovi su pjesama i slavlje na poljima koje im prethodi. Veselje u dobrom, zabavnom društvu na izletu još uvijek živi u njihovu sjećanju. Livade blizu ruba šume bile su mjesto gdje su mnogi dani prolazili u čuvanju stoke na zajedničkoj ispaši u sličnom (iako pretežno muškom) društvu. Gotovo su svi dječaci te generacije provodili tri do četiri godine nakon završetka školovanja (u dobi od jedanaest ili dvanaest godina) do sredine puberteta (ili do ženidbe ili odlaska u vojsku) čuvajući svinje ili stoku. Zapravo, mnogi su muški članovi starije skupine redovno čuvali stoku još nekoliko godina, a neki to još i sada čine. Djevojke su rjeđe čuvale stoku ili guske, ali su često okapale motikama susjedna polja. Dječaci, sami ili u društvu sa starijim pastirima, provodili su vrijeme u igrama, pričanju priča, pjesmi — i sastancima s djevojkama, budući da su im njihove dužnosti ostavljale dosta slobodnog vremena. Pjevali su istim glasom i stilom kojim muškarci i danas pjevaju prilikom izvedbi na pozornicama: duga, otegnuta, metrički gotovo slobodna melodijska linija puna ukrasa, predudara i dvostrukih ukrasa (grupetta) s više ili manje obvezatnom pratnjom u donjoj terci i završnom kvintom na drugom stupnju. Za njih je polagani, razvučeni način pjevanja dio polaganijeg ritma života — prije mehanizacije i mučnog života u kojemu se vrijeme mjeri satom. Arija koju pjevaju zove se livadski glas i na nju se mogu pjevati mnogi rimovani dvostihovi na temu po izboru.

Gledano unatrag, taj stil života i glazbeni stil u pjevanju — i u pjesmama filipovčica i u muškom livadskom glasu — odgovaraju jedan drugome. Oni kažu da pjevanje raduje srce; a ta vrsta pjevanja oživljava u njima slike i uz njih povezana emotivna stanja — mladalačke užitke, koji za stariju skupinu postoje još samo kao uspomene. No te uspomene nisu samo sjenke prošlosti, već živo djelo i iskustvo koje kreiraju i rekreiraju svojom izvedbom na pozornici. U tom posebnom kontekstu oni mogu sačiniti i sceneriju i društvenu situaciju potrebnu da se ponovo stvori tekst i ambijent za ta mladenačka iskustva. Pa makar samo u dvadesetak minuta izvođenja u svečanim nošnjama (a možda i na bezbrojnim prethodnim probama), filipovčice opet, nekako, postaju mlade. Odjevene u simboličnu odjeću majskih djeva, one ponovo, u povorci, bosonoge prolaze putovima svoje mladosti, bacaju grane na

[21] Akcije su varirale od godine do godine i od ulice do ulice u selu. Čini se da je većina grupa išla u smjeru suprotnom kazaljki na satu (desno kako se uđe u crkveno dvorište), no neke su išle i u smjeru kazaljki na satu (na desno kada se izlazi iz crkve). Neke su grupe klečale i molile se u crkvenom dvorištu, pa onda u crkvi, a neke samo u dvorištu. Molitve su također varirale, no one uvijek sadrže »Oče naš« i »Anđeo gospodnji«.

[22] Svi kazivači poriču da obred ima neke posebne veze sa zazivanjem kiše. U ovom je selu postojao običaj zvan »dojdole« (postojao je i u drugim selima na tom području). U slučaju suše ciganska su djeca išla naokolo odjevena od glave do pete u lišće i pjevala priziv za kišu. Glava kuće polio je dijete vodom (i to punom vedricom) i dao male darove u novcu ili hrani grupi koja ga je pratila. Postoje i posebne molitve za kišu koje se mogu govoriti u crkvi.

gomilu i pridružuju se kolu. Kasnije se pjevaju pjesme o mladenačkoj ljubavi i njezinim zamkama (žene) i hvale pastoralnom životu (muškarci); no stihovi najvećim dijelom oživljuju zadirkivanja, ljubav, igru i »ljubakanje« mladih čija su čula upravljanja prema suprotnom spolu:

Ej, volim s milom leći na iverje... (pjeva se »livadskim
ej, već s nemilom na mekano perje glasom«)

Volim Katu milovat' po vratu... (pjeva se uz ariju
alaj (i) Ivku po milome licu... »bećarca«)

U zoru je slatko milovanje... (pjeva se uz ariju
kad se dika sprema na oranje... »bećarca«)

Za njih je čitava izvedba prilika da se privremeno vrate u mladost, da ožive iskustva tih (barem u sjećanju) mirnih mlađih dana i da na kraju odu, rumeni od uzbuđenja (a ponekad malo i od rakije), dobro raspoloženi i obično spremni da nastave sa slavljem na isti način još nekoliko sati.

Gubitak mladosti ima u modernom seoskom kontekstu još jedno značenje — a to je, za starije seljake, gubitak njihovih sinova i kćeri. Dvadesetogodišnjaci koji su ostali na selu kao samostalni poljoprivrednici čine samo 5—10% svojih nekadašnjih školskih razreda. Mladi masovno odlaze iz sela da se zaposle, nastave školovanje, ili jednostavno zato jer ih privlači ambijent urbanih centara. Problem starenja poljoprivrednih domaćinstava bez izgleda da mlade ruke zamijene starije očita je i priznate dilema i u službenim političkim krugovima, kao i u svakom seoskom domu. Roditelji mnogo drže do obrazovanja svoje djece i pružaju im svaku priliku da »napreduju«. No taj isti »napredak« zapravo priprema djecu da napuste obiteljski posjed umjesto da ostanu kako bi na njemu radili i brinuli se za ostarjele roditelje. On istovremeno implicitno umanjuje vrijednost izbora života samostalnog poljoprivrednika kao i seoskog »mentaliteta« i kulture vezane uz taj izbor. Članovi starije skupine upravo su u dobi kada će njihova djeca morati izabrati (ili su već izabrala) da li ostati poljoprivrednici ili ne. Malo ih je ostalo. Prisutnost »prave« mladosti u folklornoj grupi, tako različite od mladosti koju je starija skupina iskusila u prošlosti, stalno podsjeća na prolaženje njihova načina života; i to može biti djelomičan razlog zbog kojega oni inzistiraju na radikalnom odvajanju od mlađih plesača tokom izvedbe.

Istovremeno, na području muzike i plesa, mlađa je skupina (čak iako neki od njih i cijene starije stilove pjesme i plesa) velikim dijelom zaljubljena u disco, punk rock i pop muziku, te uopće u brze ritmičke orkestracije bilo kakve muzike — pa bile to tambure ili električne gitare. Oni vole brza kola i vrlo rado prihvaćaju živahne plesove iz drugih krajeva. Stariji na to gledaju kao na nedostatak muzičkog ukusa i sluha (pogotovo kada je u pitanju rock muzika). Oni kažu da omladina sve svodi na brze jednolične ritmove, i da ne

zna pjevati »tradicionalnu« pratnju slavonskoj glazbi. Mladi su imali i poteškoća u učenju da za vrijeme plesa pjevaju u skladu s tamburaškim orkestrom pratnju ne pjevaju u tercama i bilo im je teško pjevati izvan pravilnog ritma pri pokušajima da nauče obredne pjesme za kraljice[23] koje su željeli izvesti. Sa svoje strane, omladina kritizira ples starije skupine: ukus (većine) mladih naginje »napadnijim« koreografijama plesa na pozornici, koji karakteriziraju visoki koraci i brzi okreti, za koje nalaze modele u masovnim medijima, te ih pretpostavljaju sitnim koracima, finim kretnjama i gotovo neprimjetno malim i brzim odskočnim pokretima, nekoć karakterističnima za dalekovački ples. Svaka skupina tako kritizira onu drugu zbog njezina ukusa, neprimjerenosti stila ili kvalitete izvedbe.

Izvođenje zajedno s mladima za stariju skupinu predstavlja problem i prijetnju, čiji je simbol i sama prisutnost i izvedba mladnih. Postoji sukob u vrednovanju stilova i repertoara — smatra se da mladež prezire domaću muziku i ples priklanjajući se onoj »tuđoj« ili modernoj (opet jednako tuđoj), te da ocjenjivanjem izvođenja starijih izvođača dovodi u opasnost njihov obraz.[24] Kulturna razlika između te »prave« omladine i starijih dovodi u pitanje predodžbu koju starija skupina ima o omladini i njezinoj vrijednosti. Istovremeno, ta će suvremena omladina vrlo vjerojatno odbaciti seoski život i prihvatiti umjesto njega posao ili školovanje u gradovima ili u inozemstvu. Oni su živi primjeri dileme s kojom se već suočavaju članovi starije skupine, koji s vremenom stare i postaju sve manje sposobni da uspješno vode svoj posjed, a njihova ih djeca ostavljaju da ostare u samoći. Time se javlja dvostruko tužna nota nostalgije pri izvođenju obreda njihove mladosti: ne samo da je mladost izvođača prošla, već i mladi odbacuju kulturno blago koje bi im oni željeli predati.

No sama izvedba sasvim sigurno nije tužna. Sukobi koje smo spomenuli pozadina su izvedbe, dio svakodnevnog iskustva i svijesti. No izvedba je poseban događaj, nešto neuobičajeno. Na pozornici scena je odvojena od svakodnevnog svijeta, to je posebno kazalište akcije u kojemu se ukidaju neka od pravila svakodnevne stvarnosti i razumijevanja, tako da se slika ili situacija može dramatizirati — postaviti u drugačijem svjetlu. Dramatizacijom ili prikazivanjem, ispunjavajući scenu bogatijim slikama no što se inače mogu proizvesti na pozornici, starija se skupina prisjeća riječima (u pjesmi) vlastitog proživljenog i živog iskustva u danima mladosti, te u akciji (obredu, pjesmi i plesu) kreira to iskustvo. U doba njihove mladosti ta se ekspresivna kultura cijenila, i kao simbolični mladići i djevojke oni se okružuju atmosferom tog odobravanja. Odobravanje im pružaju društvene grupe koje su s njima blisko povezane — a takva društvena grupa istomišljenika ili čak rođaka je i ona koju okupljaju da bi izveli taj obred — a to je njihova skupina. Pjevanjem pjesama iz prijašnjeg doba oni obnavljaju društveni okoliš veselja, bezbrižne zabave, seksualnosti i šaljivosti, što još više pojačava užitak koji osjećaju pri

[23] Za potpuniji opis ovoga i drugih rituala iz susjednog sela vidi Gavazzi, op. cit., i Lovretić (Lovretić, Otok: Narodni život i običaji, »Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena«, Zagreb 1897).

[24] Jugoslaveni upotrebljavaju riječ »obraz« na vrlo gofmanovski način.

izlaženju na pozornicu gdje će prikazati svoju izvedbu. Sami kažu da to vole, a to se i vidi (... vidi se ponekad i na probama).

Ono što čitava folklorna grupa — i mlada i stara — prikazuje na pozornici može se tumačiti i kao komentar tom međugeneracijskom sukobu i kao tekst o borbi starije generacije da zadrži svoje kulturne vrijednosti. Za stariju skupinu izvedba je, istovremeno, simboličko iako kratkotrajno »rješenje« dilema starenja bez izgleda pomoći ili nasljednika na imanju. Ona za njih stvara pravu priliku da ožive slike i osjećaje za koje kažu da su u njima uživali u sretnim danima mladosti. No potpuno su svjesni krhkosti te simboličke akcije, što se očituje u njihovu strahu da ta akcija ne bude uništena optužbama da se ne ponašaju dolično njihovim godinama i u odbijanju da nastupaju u samim Dalekovcima. No, kada se mogu makar malo udaljiti — doći na pomalo »stranu« pozornicu — tada mogu bez straha izvesti čitavu zamišljenu igru pomlađivanja, unoseći laž čak i u stihove koje pjevaju: poput majskih grana, i oni mogu opet postati mladi.

Ova folklorna izvedba nije ni izdaleka besmislena igra; ona je povezana s nekim osnovnim društvenim i kulturnim dilemama s kojima se suočavaju današnji seljaci. Sasvim je sigurno da glumiti mladost na pozornici ne mijenja odmah društvenu situaciju(iako ljudsko djelovanje uvijek na nju može utjecati). Omladina će i dalje napuštati selo, kao što su to već učinili mnogi sinovi i kćeri članova starije skupine ; masovni mediji i škola i dalje će imati jak utjecaj na muzički ukus budućih generacija; a starci će postajati još stariji. No u široj društvenoj areni spremnost starije skupine da javno izrazi svoju verziju ekspresivne kulture može pridonijeti većoj prihvatljivosti njihova životnog izbora u očima drugih, te time pridonijeti društvenoj i političkoj klimi, kao i dobrobiti samih izvođača. U toj izvedbi izvođači mogu najneposrednije iskusiti obrat osjećaja da se vrijednost njihova kulturnog svijeta neprestano smanjuje. Oni stvaraju osjećaj vlastite dobrobiti, koji im podiže raspoloženje i utječe na dojam da su nešto postigli, kao i osjećaj vlastite vrijednosti i zdravlja. Pjevanje uspoređuju s okrepljujućim napitkom koji liječi loše zdravlje ili potištenost; ono ih snaži i potiče da cijene svoj život uz pomoć ovog kulturnog medija. Izvođenjem filipovčica i »folklora« zaodijevaju se u simbole svoje mladosti i ulaze u čudesni svijet pozornice,[25] koji izvrće njihove godine i u kojemu mogu ostvariti obredne povlastice mladih i uljepšati tu izvedbu svjetovnim i zabavnim karakterom pjesme i plesa. Oni pretvaraju pozitivno iskustvo svoje mladosti u simbolično oružje protiv nepokolebljivog odmicanja godina i rušenja kulturom prihvaćenih oblika zabave i veselja koje su toliko cijenili. Ovijajući se verbalnim i stvarnim plaštom mladosti, oni ne samo što vitlaju oružjem u javnoj areni kulturnog sukoba, već u toj kulturnoj izvedbi oživljavaju i stvaraju ona emotivna iskustva koja pomlađuju njihov interes za izvođenja i potiču ih da tako i nastave.

Prevela s engleskog L. Moravac

[25] Mogle bi se analizirati i pripreme za izvedbu tog »folklora« na pozornici na način britanskog strukturalizma, à la Turner i Douglas, što bi dalje razjasnilo procese jačanja veze značenja i osjećaja u samoj izvedbi.

RICHARD MARCH
(Milwaukee, Wisc.)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Folklor, tradicionalno ekspresivno ponašanje i tamburaška tradicija

Autor razmatra ograničenja koja se javljaju u folklorističkom istraživanju kad se pojave označuju kao narodne ili ne-narodne, izvorne ili neizvorne, usmene ili posredovane nekim drugim komunikacijskim medijima, kao folklorne ili kao proizvod folklorizma. Na primjeru tamburice i tamburaške glazbe u prošlosti i u sadašnjosti, u različitim krajevima Jugoslavije i kod naših iseljenika u SAD, utvrđuje da je tamburaška tradicija tipična ekspresivna aktivnost u koju je uključen velik broj običnih ljudi. Takve su aktivnosti vrlo slične tradicionalnom predmetu proučavanja folklorista i mogu biti čak i suvremena manifestacija iste pojave. Ljudi koji u njima sudjeluju mogu biti oni isti kojima se folkloristi obraćaju u svome proučavanju »izvornoga« folklora. Autor zaključuje da je folklorističko istraživanje složenih hibridnih ekspresivnih oblika s kojima se susrećemo u suvremenoj kulturi u interesu unapređivanja ljudskog znanja.

Folkloristi, kao i stručnjaci koji se bave etnologijom i kulturnom antropologijom, znanostima koje su međusobno usko povezane, odavno se zanimaju za tradicionalne ekspresivne forme kulture. Slijedeći akademsku tradiciju koja se razvijala još od ranog devetnaestog stoljeća, folkloristi su pokazivali sklonost prema definiranju svoje struke s obzirom na predmet proučavanja, tj. folklor. Iako nikada nije došlo do potpune suglasnosti u pogledu definicije folklora, većina definicija naglašava jednu ili više od ovih triju karakteristika: znanje se prenosi usmenom transmisijom, ili u slučaju neverbalnih oblika direktnim oponašanjem, staro je i povezano sa seljacima ili običnim pu-

kom.[1] Mnogi stručnjaci osjećaju da bi predmeti koji ne odgovaraju tim kriterijima trebali biti izvan područja kojim se bave folkloristi. No to ograničenje u sve većoj mjeri prestaje pridonositi daljem razvoju folkloristike.

Neka se ograničenja čine sve proizvoljnijima. Što se tiče ograničavanja folklora na ono što se prenosi usmenom transmisijom, na primjer, to je ograničenje možda imalo opravdanu osnovu u prošlosti. Folkloristi su se uglavnom bavili proučavanjem društava koja se ne služe pismom ili pak društava u kojima je upotreba pisma usko ograničena, te se njime koristi samo mali dio stanovništva. Tako su folkloristi proučavali ono što je zapravo najčešći oblik komunikacije. Razvila se dosta opsežna literatura koja se direktno odnosi na usmenu transmisiju.[2] Pozitivni rezultati proučavanja do kojih su došli stručnjaci kao što su Stith Thompson, Carl Van Sydow, te u novije vrijeme Linda Degh i Dan Ben-Amos, jesu potpunije razumijevanje procesa, dinamike i značenja tradicijskog usmenog izraza.

Unatoč tome što je ta disciplina usredotočena u prvom redu na usmene oblike, postoji među književno orijentiranim folkloristima stalna tendencija da ispituju veze između usmenog pripovjedanja i drugog komunikacijskog medija — pisane književnosti.[3] U zadnjim desetljećima primjećuje se vrlo brz porast pismenosti, kao i naglo širenje elektronskih komunikacijskih medija. Opće obrazovanje i masovna proizvodnja gramofona, radioaparata, televizora i i magnetofona otvorili su mnoge nove kanale komunikacije u suvremenoj kulturi. Iako je, bez sumnje, usmena transmisija i danas važan faktor, prirodno je da se pojedinac služi svim komunikacijskim medijima koji mu stoje na raspolaganju u njegovoj kulturnoj sredini. Bilo bi možda poželjno da folkloristi preispitaju ciljeve svoje znanosti unutar konteksta modernog svijeta. Da li zaista želimo razumjeti samo proces usmene transmisije ili bismo se trebali potruditi da bolje shvatimo dinamiku i značenje tradicijskog ekspresivnog ponašanja, te da time potpunije razumijemo same stvaraoce i njihovu kulturnu sredinu? Ako ta disciplina postavlja pred sebe kao cilj ovo posljednje, tada se ona samo u skladu s time bavi usmenom transmisijom. Folkloristi bi, prema tome, morali proučiti oblike komunikacije koje dobivaju od svojih kazivača, uključujući tu i one koji se služe pisanim i elektronskim medijima ili su pod njihovim utjecajem.

Neka su se folkloristička istraživanja već bavila tim medijima. Već sam spomenuo istraživanja koja proučavaju međusobne utjecaje folklora i književnosti. Također su provedena ispitivanja seoskih pisama,[4] utjecaja telefona

[1] Dan Ben-Amos, Toward a Definition of Folklore in Context, »Journal of American Folklore«, 84, 1971, str. 8.

[2] Vidi, na primjer, Carl Van Sydow, On the Spread of Tradition, u Selected Papers, 1948, str. 44—59; Walter Anderson, Ein Volkskundliches Experiment, »FFC«, 151; Gyula Ortutay, Principles of Oral Transmission, u Hungarian Folklore, 1970, str. 132—173; Linda Degh i Andrew Vazsonyi, The Hypothesis of Multi-Conduit Transmission in Folklore, u Folklore Performance and Communication, 1975, str. 207—554.

[3] Na primjer, Max Lüthi, Volksliteratur und Hochliteratur, 1970, i Francis L. Utley, Oral Genres as a Bridge to Written Literature, u Folklore Genres, 1974, izd. Dan Ben-Amos, str. 3—16.

[4] Robert B. Klymasz, The Letter in Canadian Ukrainian Folklore, »Journal of the Folklore Institute«, 6, 1969, str. 39—49.

na tradicionalne pripovjedače,[5] uloge gramofonskih ploča u širenju tradicionalne muzike, kao i njihova utjecaja na nju.[6] No površina gotovo da je ostala netaknuta. Osjeća se, na primjer, velika potreba za proučavanjem utjecaja kazetofona i ploča snimljenih u vlastitoj produkciji na prenošenje tradicijskih formi izražavanja.

Zašto su folkloristi tako malo izučavali te obične i posvuda očigledne pojave? Sigurno je jedan od najvažnijih faktora tradicionalistički stav i učenjačka inercija unutar akademskih disciplina folklora i etnologije. Većina folklorista i etnologa suviše je dugo vremena shvaćala paradigmu znanstvenog rada unutar svoje discipline kao proces određivanja i strogog razgraničavanja određenog kulturnog inventara onih vrsta tvorevina koje se nazivaju »narodnima«, »izvornima«, »autentičnima« i slično, te zatim, svrstavanja svih predmeta kulturnog stvaralaštva unutar kategorije prema tome da li se mogu ili ne mogu smjestiti unutar dopuštenog inventara.

Kao Linné, koji je odvojio živa od neživih bića, a živa bića razvrstao prema rodu i vrsti, folkloristi su pokušali odvojiti narodne od ne-narodnih tvorevina, te pažljivo klasificirati ove prve. Na području biologije, Darwinova je teorija potkopala strogu Linnéovu klasifikaciju, dok je u novije vrijeme molekularna biologija zamutila čak i razliku između živih i neživih bića. Slično tome, odavno se primjećuje da su mnogi predmeti folklora zapravo prijelazni u klasifikaciji vrsta,[7] a nove su spoznaje o tome da se kulturna matrica u vezi s tradicijskim oblicima izražavanja neprestano mijenja otkrile da je i razlika između onoga što je narodno i onoga što to nije također relativna.

Tradicionalno, implicitno pitanje koje je ležalo u osnovi velikog dijela folklorističkog rada obično je bilo: »Da li ovaj određeni izraz ulazi u isključivu kategoriju koju nazivamo folklorom?« Možda bi bilo umjesnije upitati: »Može li nas analiza ovoga izraza dovesti do vrijednih uvida u vezi s procesom njegova nastajanja, njegovim značenjem, stvaraocima i njihovom kulturom?« Ne želim umanjiti mnoge vrijedne studije zasnovane na pretpostavci da se folklor mora prenositi usmeno; htio bih samo preporučiti da se za cilj daljih proučavanja postavi razjašnjavanje oblika izražavanja koji danas nastaju u složenom tkivu usmenih, pisanih i elektronskih medija. Ograničavanje opsega istraživanja može biti korisno. Lingvist se, na primjer, može ograničiti na proučavanje gestikulacije. No takvo ograničenje u svrhu posebnog proučavanja ne znači da je on time izbjegao izučavanje verbalnih oblika komunikacije. Slično tome, uvidi do kojih su folkloristi došli u svom proučavanju usmene transmisije mogu se korisno primijeniti na kulturne izraze koji mogu uključivati usmena i ostala sredstva komuniciranja.

Proučavanje je folklora nadalje opterećeno sudom po kojemu su predmeti unutar kategorije »narodnog« nužno s estetske (pa čak i moralne) strane

[5] Linda Degh i Andrew Vazsonyi, Dialectics of the Legend, »Folklore Preprint Series«, 6, 1974.

[6] Bill Malone, Country Music, USA, 1969.

[7] Carl Van Sydow, The Categories of Prose Tradition, u Selected Papers.

bolji od onih koji se svrstavaju u kategoriju »ne-narodnog.« Stručnjaci gnjevno reagiraju kada se susretnu s kulturnim fenomenima koji nekako podsjećaju na folklor ali ne zadovoljavaju jedan ili više razgraničavajućih kriterija potrebnih da bi se nešto svrstalo u kategoriju »narodnog.« Izraz »fakelore« (»lažni folklor«), koji je skovao Richard M. Dorson, odzvanja pravedničkim gnjevom. U Evropi je modificirani folklor nazvan »folklorizmom« i na njega se gleda kao na podmuklu prijetnju zdravlju narodne kulture.[8]

Folklorizam, iako još za sada neprecizno definiran, obično se odnosi na neki predmet ili značajku folklora koji se primjenjuje u kontekstu širem od grupe ljudi u kojoj su nastali, i to često iz komercijalnih ili političkih razloga, te se često prenose posredno, pomoću masovnih medija.[9] Grijeh folklorizma, u očima promatrača koji ga smatraju podmuklim, leži u tome što on uključuje tradicijske izražajne oblike prilagođene, na neki očiti način, modernim uvjetima. Usredotočujući se na završni proizvod, na tvorevinu koju je proizvelo ekspresivno ponašanje, čini se da ti stručnjaci osjećaju osobnu želju da tvorevina koja je u pitanju ostane statičnom (odnosno »čistom«) po svom obliku. Naglašavajući predmet prije negoli stvaralački proces, takvi su stručnjaci »napravili tvorevine« od određenih završnih proizvoda komunikacije i bili su skloni tome da zanemare kontekste izvedbe **(performance)** i kulture koji su s njima povezani. Uz iznimku materijalnih tvorevina koje zadržavaju zasebno postojanje, završni proizvodi ekspresivnog ponašanja neprestano se ponovo stvaraju prigodom svake nove izvedbe, i rezultat su procesa koji teče i stalno se mijenja. Prema tome, čini se da bi bilo potpuno nerazumno očekivati da komunikacijski činovi ostanu potpuno stalni bez obzira na promjene u okolini koja ih okružuje. Pa ipak, mnogi folkloristi odbacuju izmijenjene oblike. Na osnovi čega oni stvaralačkom procesu nastoje nametnuti taj naoko nemoguć zahtjev za nepromjenljivošću? Možda najveće opravdanje za njihovo uvjerenje da su u pravu potječe iz romantičke nacionalističke ideologije koju je razvio Johann Herder u posljednjim godinama osamnaestog stoljeća. Herderove su ideje povezivale održavanje tradicionalne seljačke ekspresivne kulture s održanjem čistoće »nacionalne duše«; prema tome, promjena ili modernizacija ekspresivnog ponašanja može, u očima njegovih sljedbenika, predstavljati izdaju nacionalne kulture.[10] U raspravama kasnih romantika često nalazimo vrijednosne izraze kao što su »čuvanje našeg nasljeđa« i »spasavanje našeg narodnog blaga«. Romantička se ideologija pokazala vrlo popularnom i uspješnom, i to ne samo kada su bili u pitanju učeni ljudi, već i čitavo društvo. Ona se masovnim obrazovanjem i političkim pokretima širila na sve šire segmente društva. Zahvaljujući njoj, i seljaci i građani postali su svjesni folklora svog kraja, što je dalo i neke ironične rezultate. Zbog prihvaćanja romantičke ideje, preko edukativnih napora folklorista i etnologa, i sam je puk, poput nekih folklorista, kanonizirao neke izražajne oblike, te napravio od njih nepromje-

[8] Vidi, na primjer, naslove koje navodi Maja Bošković-Stulli, O folklorizmu, »Zbornik za narodni život i običaje«, 45, 1971, str. 171.

[9] Ibid., str. 171—175.

[10] Elinor Murray Despalatović, Peasant Culture and National Culture, »Balkanistica«, 3, 1976, str. 3.

njive »tvorevine«. To se u prvom redu odnosilo na starije oblike narodne muzike i plesa, koji su uslijed toga postavljeni na drugačije, uzvišenije mjesto u kulturnoj matrici. Rađanjem te nove svijesti narodne su se umjetnosti počele iskorištavati na nove načine, i to u određene komercijalne ili političke svrhe, često preko masovnih medija, te su se tako pretvarale u folklorizam.

Mišljenja se folklorista razilaze kad su u pitanju fenomeni ponovnog oživljavanja folklora do kojih je došlo zahvaljujući širenju romantičke ideologije. Neki su folkloristi direktno uključeni u napore za ponovnim oživljavanjem folklora, dok drugi jadikuju nad njima u uvjerenju kako su oni dokaz da je vrijeme bezazlene jednostavnosti prošlo. Neki smatraju da je dužnost folklorista, kao stručnjaka unutar određene kulture da predvodi u nastojanjima da se folklor obnovi; drugi smatraju da se stručnjaci ne bi trebali miješati u taj proces, već bi samo trebali pratiti njegov tok iz udaljenosti. Mislioci skloni ideji o »dovršenim tvorevinama folklora« odobravaju ponovno oživljavanje folklora i ponovno stvaranje »izvornog narodnog repertoara«. Oni koji su skloni ideji o procesu odbacuju ponovno oživljavanje kao nefolklornu pojavu.

Što da mislimo o tim tako različitim stavovima? Koji nam pristup može omogućiti da najviše naučimo o tim kulturnim pojavama? Shvaćanje kojim kulturna antropologija i etnologija već dugo i bitno utječu na folkloristiku jest da narodne ekspresivne oblike treba analizirati s obzirom na vrijednosti, ideje i običaje kulturne grupe u kojoj nastaju. Bez takvog znanja teško je razjasniti stvaralački proces, kao i osnovno značenje i funkcije ekspresivnih oblika. Romantičke su koncepcije uspješno prodrle u modernu kulturu te su sada postale prihvaćenom vrijednošću kod pripadnika narodnih grupa; prema tome, bilo bi pogrešno proučavati ekspresivne oblike neke kulture bez priznavanja uloge koju tu igra popularna romantička ideja kao što je ona o pozitivnoj vrijednosti »očuvanja« folklora, ako ona postoji među stanovništvom. Nadalje, budući da je danas folklorist ili etnolog priznati stručnjak od kojeg seoske grupe očekuju savjete i upute u svojim pokušajima ponovnog oživljavanja folklora, njemu je teško zadržati potpunu znanstvenu objektivnost. Folklorist se tako našao suočen s teškom zadaćom: on je dio složenog procesa, a ujedno mora zadržati dovoljno znanstvene objektivnosti, kako bi iz udaljenosti mogao ispitati čitav taj proces, pa i vlastitu ulogu u njemu. Danas se osjeća potreba za ujednačenim i cjelovitim pristupom proučavanju složenih komunikacijskih činova. Važnost nekoć žestokih rasprava o tome što se može smatrati »izvornim« folklorom a što folklorizmom blijedi ako uzmemo da je naš cilj smislena analiza tradicijskog ekspresivnog ponašanja. Svako ponašanje koje uistinu postoji jest izvorno. Važno je uvidjeti i razmotriti sve ideje i utjecaje koji su imali udjela u njegovu razvoju. Pitanja kao npr. da li se neka komunikacijska radnja koristi usmenom transmisijom ili da li ona u potpunosti pripada »izvornom« seoskom stilu čine se sporednima u odnosu prema onome čime se u prvom redu bavimo. Mi bismo u svojim ciljevima morali prevladati puku klasifikaciju narodnih tvorevina, te postaviti pitanja o ulozi tradicije u dinamici komunikacije. Polazeći od takvog cjelovitog shvaćanja svog zadatka, po-

kušao sam provesti svoje istraživanje na području južnoslavenske muzičke tamburaške tradicije.

Započeo sam na području Chicaga, gdje sam u razdoblju od dvije godine pratio aktivnosti mjesnih tamburaških organizacija, omladinskih orkestara, kao i profesionalnih izvođača, te sam i sam sudjelovao u njima. Uz dubinsko istraživanje, terenski mi je rad za Festival američke dvjestogodišnjice omogućio da upoznam tamburaške aktivnosti u Pennsylvaniji, Ohiju, Michiganu i Californiji. Stipednija koja mi je velikodušno dana omogućila mi je da provedem godinu dana u Zagrebu, gdje sam se bavio proučavanjem aktivnosti tamburaških grupa u tome gradu i okolnim selima i gradovima. Kao i u Americi, i ovdje sam radio na terenu, i to na području Like, Podravine, Slavonije, te Bosne i Vojvodine, kako bih stekao opći uvid u tamošnje aktivnosti. U Zagrebu sam također uspio locirati vrijedne izvorne materijale o povijesti organiziranih tamburaških aktivnosti.

Rezultati tog opsežnog istraživanja naći će se u knjizi koja će uskoro biti završena. Nažalost, prostor mi ovdje dopušta samo kratke opaske. Uzimajući muzički događaj kao osnovnu jedinicu u kojoj tamburaška tradicija održava svoje postojanje, pažljivo sam dokumentirao koncerte, probe, izvedbe po gostionicama i neslužbeno muziciranje, obrativši posebnu pažnju ulogama samih glazbenika i publike. Svaki taj događaj složen je ekspresivni čin, stvoren konvergencijom kulturnih utjecaja i izvora različitog porijekla. Čak i muziciranje iste tamburaške grupe rezultira vrlo različitim muzičkim događajima. Tamburaški orkestar Udruženja samostalnih obrtnika Siska, na primjer, izražava drugačiju poruku na strogim pokusima, kada plaćeni učitelj muzike uvježbava s njima dijelove nedavno komponirane **Slavonske rapsodije** ili pjesmu iz novijeg filma, od poruke pri sviranju po sluhu poznatih vinskih pjesama za Martinje, kada je proslava njihova udruženja. Američki omladinski orkestar izražava idiličnu sliku svojih seljačkih predaka kakva postoji u njihovim predodžbama, kada izvode koreografiranu suitu plesova iz Posavine uz mali orkestar sastavljen od samih članova, a na zabavi koja slijedi vrlo je vjerojatno da će osim hrvatske muzike svirati i popularne grčke plesove, kao i polke, koje izvorno pripadaju slovenskoj narodnoj muzici, a popularizirale su ih komercijalne ploče Frankiea Yankovica na engleske tekstove, ili mogu svirati čak i hibridni **Tamburitza Boogie**, boogie-woogie blues s pomalo opscenim improviziranim stihovima na engleskom.

Kako da folklorist pristupi takvom materijalu? Da li je tamburaška tradicija uistinu narodna, ili je ona od samog svog početka samo oblik folklorizma? U kojoj mjeri taj fenomen odgovara kriterijima isključive definicije folklora? Kao prvo, s obzirom na društvenu osnovu, a to je kriterij koji se u Evropi često naglašava, instrument, glazba i većina pjesama koje se izvode potječu iz seoskih slojeva. Nema sumnje — tamburica kao instrument koji se upotrebljava u seljačkoj kulturi nema elitno porijeklo. Drugim riječima, tamburica nije **Gesunkenes Kulturgut.**[11]

[11] E. E. Kiefer, Albert Wesselski and Recent Folktale Theories, 1947.

Postoje također dokazi da je taj instrument poznat na Balkanu već više od četiri stotine godina, a pjesme koje se i danas izvode zabilježene su pred osamdeset do sto godina, čime se zadovoljava drugi često navođeni kriterij, a to je vremenska udaljenost. Kao treće, tamburaš velik dio svog repertoara nauči po sluhu, slušajući i oponašajući glazbu koju sviraju drugi. Većina obrtnika koji prave instrumente uče svoju vještinu naukovanjem, dakle oponašanjem majstora. Ukratko, transmisija koja se odvija usmeno, te slušanjem i oponašanjem vrlo je važna i za muziku i za vještinu izrade instrumenata.

Prema tim tvrdnjama tamburaška bi se tradicija mogla svrstati u područje folklora čak i prema najisključivijim definicijama. Uistinu, još uvijek postoje nepismeni planinski pastiri koji izvode drevne melodije na žicama svojih primitivnih ručno izrađenih tamburica. No tamburaška tradicija ima i mnoge druge aspekte. Takvo oslikavanje tradicije zanemaruje mnoge od najznačajnijih manifestacija tamburaške glazbe kakva je ona danas, često u mnogo uglađenijim kontekstima.

Danas je tamburaška glazba izraz složenijeg načina života. Na svakog pastira muzičara, čiji priprosti lik odgovara romantičnoj predodžbi o primitivnom puku, dolaze deseci, a možda i stotine obrazovanih i izučenih tamburaša. Na svakog svirača primitivne **samice,** instrumenta čije samo ime govori da se može svirati samo solo i nemoguće ga je svirati u bilo kakvu ansamblu, dolaze mnogi muzičari pripadnici tamburaških orkestara od po dvadeset ili trideset članova koji uče svirati svoje programe s notnih listova i s repertoara koji mogu uključivati ne samo komponirane narodne pjesme nego i kompozicije klasičnih kompozitora, kao što su Franz Schubert ili Aram Hačaturian.[12] Kavanski zabavljači koriste se tamburom za izvođenje električnog repertoara popularnih hitova ali i narodne tradicijske glazbe.[13] Čak ni »primitivni« pastir više ne izgleda tako idilično; vrlo je vjerojatno da on danas neće svirati samo stare balade i lirske pjesme u narodnoj tradiciji, već i nedavno komponirane pjesme koje čuje na radiju. U današnjem svijetu tamburica je ušla u masovne medije — radio i televizijske emisije prenose muziku na velike udaljenosti, tako da složeni muzički oblici mogu lako prodrijeti i u najudaljeniju provinciju. Gramofonske ploče putuju još i dalje, čak preko oceana, kako bi došle do udaljene publike. Nekoć ograničena na usmenu transmisiju, tradicija je ušla u sve raspoložive komunikacijske medije u određenoj kulturnoj sredini.

Slika postaje još složenijom time što je današnji tamburaš izgubio nevinost i čistoću koju su mu pripisivali romantici (no pitanje je da li ih je ikada i posjedovao). Tamburaši u Jugoslaviji i Sjevernoj Americi nisu izolirani pojedinci odsječeni od matice moderne kulture. Među njima su često i obrazovani članovi svojih zajednica, intelektualci. Danas je čak i riječ »folklor« ušla u rječnik većine tamburaša zajedno s određenom, u osnovi romantičkom idejom o onome što ta riječ znači. Među izvođačima tradicijske glazbe vode se oštre rasprave o tome da li je određena pjesma, instrumentalni stil ili oblik pre-

[12] Walter W. Kolar, A History of the Tambura, vol. 2, 1975, str. 76.

[13] Vidi ploče Zvonko Bogdan peva za vas, RTB 1p 1323, ili Safet Isović, Jugoton CPY V 847.

zentacije »izvorni folklor«. Folklor, dakle, nije nerefleksivno spontano stvaralaštvo kakav bi, prema nekim mišljenjima, trebao biti.[14] Tamburaši, naprotiv, svjesno biraju svoj instrument i neprestano strogo prosuđuju izbor muzike koju će njime svirati, kao i način kako tu muziku treba svirati. Njihovi sudovi često ovise o mjeri u kojoj muzika odgovara muzičarevu shvaćanju »izvornog folklora«, te njegovu odnosu prema tom folkloru.[15]

Na kraju, još jedan udarac shvaćanju da tamburaška tradicija predstavlja »čisti« folklor leži u činjenici da oblik instrumenta koji se danas najviše upotrebljava, kao i način kako se svira (to jest u velikim ansamblima tamburica različite veličine) imaju porijeklo u djelatnosti pripadnika ilirskog pokreta u devetnaestom stoljeću. Ilirci, najvećim dijelom građani, željeli su iz političkih razloga »oplemeniti« hrvatsku kulturu muzičkom formom čija bi osnova bila narodna, a ipak rafinirana i uglađena, što bi bio dokaz autonomije njihove nacionalne kulture.[16] Odjednom se ta ista tradicija za koju smo još nedavno bili sigurni da predstavlja folklorno, spontano, usmeno preneseno tradicijsko stvaralaštvo seljaštva, čini kao čudovišna krivotvorina, fabricirana »narodna duša« romantičkog nacionalističkog pokreta koju danas širi industrija zabave.

Zapravo i jedna i druga krajnost — i da je tamburaška tradicija apsolutno folklorna i da ona to uopće nije — neodržive su ako pristupimo tom predmetu svestrano. Sasvim sigurno, postojalo je razdoblje u kojemu je tamburica pripadala »čistoj« narodnoj tradiciji, no od polovine devetnaestog stoljeća tradiciju prožimaju pokušaji građanskih intelektualaca da primijene, modificiraju i preobrate narodnu glazbu za razne kulturne i političke potrebe. Svojim nastojanjima oni su unaprijedili muzičku pismenost, koja je, iako nikada potpuno dominantna, ipak vrlo važan faktor u tamburaškoj tradiciji. Pisane su note u devetnaestom stoljeću omogućile uvođenje novih i raznovrsnih muzičkih ideja, a tehnička unapređenja koja su donijeli izrađivači instrumenata koji su upoznali ostale žičane instrumente s priječnicama, kao što su španjolska gitara i talijanska mandolina, pretvorila su tamburicu u svestrani instrument, koji može svirati kromatsku skalu i izvoditi nove muzičke ideje.

Usprkos nastojanjima intelektualaca ili, u nekim slučajevima, možda upravo zahvaljujući tim nastojanjima, starija je folklorna tamburaška tradicija nastavila živjeti. Ne samo da su neki seljaci izbjegli novim utjecajima i nastavili stvarati izvorne »primitivne« oblike instrumenta od kojega su nacionalisti stvorili svoju »oplemenjenu« tamburicu, nego je seosko stanovništvo i taj usavršeni instrument, kao i nove pjesme i muzičke ideje biralo, filtriralo i prilagođavalo vlastitim potrebama, na osnovi vlastite estetike, te ih svrstavalo u sociokulturne pretince po vlastitu izboru. Mali ansambli seoskih muzičara upotrebljavali su »orkestralne« tamburaške instrumente na svadbama, blagdanima i drugim seoskim svečanostima, svirajući melodije i pjevajući pjesme koje su

[14] Norbert Riedl, Folklore and the Study of Material Aspects of Folk Culture, »Journal of American Folklore«, 79, 1966, str. 557—563.

[15] Dunja Rihtman-Auguštin, Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja, »Narodna umjetnost«, 15, 1976, str. 11.

[16] Franjo Ks. Kuhač, Ilirski kompozitori, 1897.

naučili po sluhu, što je dio njihove lokalne usmene tradicije. Seoski tamburaški ansambli i ciganske kapele odnijeli su muziku sa stražnjih vrata koncertnih dvorana, kuda su je intelektualci pokušali smjestili, i vratili je, u izmijenjenom obliku, na seoske ulice ili u gostionice i kavane. Takvi su ansambli ušli u tradicijske kontekste koje su zauzimali svirači starijih tradicionalnih instrumenata, kao što su razne gajde, lijerice, sopile i drugi, te ponekad potpuno zamijenili starije instrumente u lokalnoj tradiciji.

Nema jednostavnog potvrdnog ili niječnog odgovora na retoričko pitanje: »Da li je to folklor?« A to nije ni potrebno. Tamburaška tradicija postoji. Besmisleno je prosuđivati je na osnovi unaprijed stvorenih kriterija. Važno je da se teorije i metodologija proučavanja folklora mogu korisno upotrijebiti u analizi tog fenomena.

Tamburaška tradicija nije nevažan element u južnoslavenskoj kulturi, ni u iseljeničkim kolonijama u Sjevernoj Americi, jednako kao i u domovini. Ona zaslužuje posebnu pažnju folklorista. No njezina složenost kao i kruti pojmovi kojima se služi sama folkloristika ozbiljno ograničavaju znanstveni rad na tom području. Treba cjelovito proučavati različite vrste tradicijskog ekspresivnog ponašanja, koje uključuju i tamburašku tradiciju. Treba razmotriti u kojoj mjeri usmena, auditivna pisana i elektronska transmisija utječu na neki muzički događaj. Utjecaj romantičkih i nacionalističkih ideja na izvedbu, kao i specifična priroda tih ideja, koje se i same s vremenom mijenjaju, važan je faktor koji utječe na sadržaj i značenje tamburaške izvedbe.

Tamburaška je tradicija tipična za onu vrstu tradicijske ekspresivne aktivnosti u koju je uključen velik broj običnih ljudi u suvremenom društvu. Takve su aktivnosti vrlo slične tradicionalnom predmetu proučavanja folklorista, i mogu biti čak i suvremena manifestacija iste pojave. Ljudi koji u njima sudjeluju mogu biti oni isti kojima se folkloristi obraćaju u svome proučavanju »čistog« folklora. U interesu je unapređivanja ljudskog znanja da folkloristi ispitaju složene hibridne ekspresivne oblike s kojima se susrećemo u suvremenom društvu.

Prevela s engleskog L. Moravac

BOHUSLAV BENEŠ
(Brno)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

izvorni znanstveni rad

Folklorizam u Čehoslovačkoj

Aktualno stanje i problemi

U sferi »neprofesionalne« kulture i umjetnosti, u okviru umjetničke tradicije naroda nailazimo na fenomen »tradicijskog folklora«, »suvremenog folklora«, folklora pojedinih grupa (seoski, gradski, radnički folklor), pučkog stvaralaštva, amaterske umjetnosti itd. Autora posebno zanima poslijeratni folklorizam i njegovi oblici u suvremenoj Čehoslovačkoj. Za razliku od folklora koji kao otvorena struktura stereotipa živi u okviru dane tradicijske kulture, folklorizam se temelji na postojanju, upotrebi i preoblikovanju fenomenā tradicijske narodne kulture u uvjetima koji nisu identični s onim izvornima, odakle su ti fenomeni potekli. Nakon detaljne analize značajki folklora i folklorizma u čehoslovačkim uvjetima od kraja 19. stoljeća do danas, autor zaključuje da folklor tek na sceni, izvan vlastitoga egzistencijalnog područja postaje stvarnim sastavnim dijelom folklorizma i nekom vrstom narodnog teatra s tek neznatnom dramskom intencijom.

U svakoj nacionalnoj zajednici pored nacionalne kulture i umjetnosti postoji također i jedno drugo, opsežno i raznoliko strukturirano područje: područje »neprofesionalne« kulture i umjetnosti, koje obuhvaća i individualno stvaralaštvo darovitih amatera i naivnih (lokalnih) stvaralaca kao i fenomene i procese tradicijske narodne kulture i umjetnosti prošlosti. Od amaterskog se stvaralaštva narodna kultura razlikuje svojim relativno jednolikim karakterom i posebnim funkcijama. Narodni se stvaralac služi tradicijom u velikoj mjeri,

te je istodobno njome ograničen. Pored sve individualnosti njegovih djela uvijek postoje zajednički temeljni elementi od kojih polazi i koje ili dalje reproducira i tako pridonosi stabilizaciji tradicije ili ih stvaralački razvija i mijenja na najrazličitije načine. Kao posljedica nepovoljnih društvenih uvjeta ili nakon smrti narodnih umjetnika ili nosilaca određene tradicije njeni elementi mogu degenerirati ili posvema nestati.

U ovom kontekstu terminom »narodna tradicija« označavamo povijesno razvijen sistem fenomena, funkcija, sklopova i procesa narodnog života koji prevladavaju u pojedinim grupama seoskog ili gradskog stanovništva i koje su njihovi nosioci prihvatili kao normu. Stoga možemo govoriti o društvenim, umjetničkim i tehničkim tradicijama, u čijim okvirima nastaju djela koja očituju predodžbe, shvaćanja i emocije odgovarajućih članova grupe.[1] Istodobno smo svjesni činjenice da termin »narod«, »narodno« ima svoju unutarnju strukturu jer se s društvenopovijesnog aspekta ovdje radi o izrabljivanoj masi, a s društvenoekonomskog o neposrednim proizvođačima. U modernom društvu 70-tih godina našega stoljeća te se kategorije, međutim, međusobno prepleću, a u socijalističkom društvenom sistemu zadobivaju druge kvalitete.[2]

U okviru umjetničke tradicije naroda nailazimo na termine »tradicijski folklor«, »suvremeni folklor«, folklor pojedinih grupa nosilaca (seoski, gradski, radnički folklor i sl.), pučko stvaralaštvo, naivno (lokalno) stvaralaštvo, amaterska umjetnost itd.[3] Svaki od spomenutih fenomena tvori posebno područje istraživanja, a njihovo se shvaćanje mijenja s razvojem modernog društva, gdje su pozicija, oblik i funkcije folklora različiti. Da bismo ozbiljnije mogli govoriti o folklorizmu, najprije ćemo razložiti nekoliko teza o folkloru, kako bismo zatim odatle izveli temeljne strukturne komponente poslijeratnog folklorizma i oblike u kojima se pojavljuje u suvremenoj Čehoslovačkoj.

»Folklor« označava kompleks povijesno razvijenih jezičnih, muzičkih, vokalnih, plesnih i kazališnih izričaja, vrsta i komunikacijskih procesa koji svi zajedno predstavljaju otvorenu strukturu stereotipa koja stanovito vrijeme živi u okviru dane tradicijske narodne kulture. Ti elementi obično sadrže ova svojstva:

a) po svom porijeklu to su individualna djela koja su pod utjecajem dane kolektivne tradicije, te se dalje razvijaju u okviru vlastitog, postupnog i često spontanog razvojnog niza;

b) ona nastaju, šire se i čuvaju ili degeneriraju kolektivnim procesom prenošenja; neka od njih (anegdote, memorati) prenose se usmeno i u tehniziranom svijetu;

[1] Usp. J. Jech, Současný stav folkloru a jeho hlavní tendence, »Slovenský narodopis«, 20, 1972, str. 196—207.

[2] Ta se predodžba razvila postupno, usp. J. Beneš, Současný člověk a lidová kultura, »Národopisné aktuality«, 3, 1966, str. 2, 29—31; H. Čechová, Analýza marxisticko-leninských definic kultury, Praha 1978; I. Herman, Probleme der sozialistischen Kultur, Budapest 1978; J. Mravík, Kultúrna politika socialistického štátu, Bratislava 1978.

[3] Kratki prilozi o terminologiji objavljeni su u časopisu »Československá etnografie«: J. Jech, Folklór, nar. časopis, 4, 1956, str. 80—82; isti, Lidové umění-národní umění, nar. časopis, str. 82—84; isti, Vyprávění ze života, nar. časopis, str. 201—202.

c) to su prikazi onih fenomena ili procesa u grupi nosilaca (regiji, čitavom narodu...) koji se javljaju kao objekt spontanog interesa zajedničkog stvaraocu i primaocima te služe njihovu vlastitom obavještenju ili zadovoljstvu;

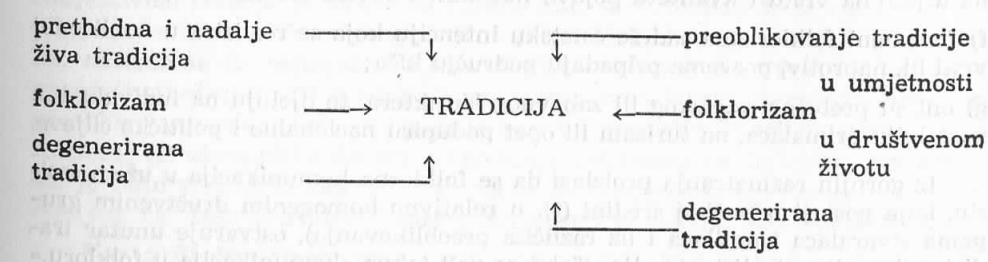
d) svaka izvedba jest relativno samostalan izričaj, dakle, vremenski, prostorno i društveno uvjetovana improvizacija;

e) u grupi odakle je djelo poteklo ili u njenoj blizini ostvaruje se »povratna veza«, tj. reakcija primalaca je takva da povratno utječe na vrstu i kvalitetu improvizacije koja je upravo u toku;

f) folklorni izričaji ponekad sadrže samo latentnu estetsku intenciju, a njihov je oblik sinkretičan;

g) tokom daljeg povijesnog razvoja, naročito izvan sredine u kojoj su djela nastala, postupno počinju prevladavati estetske i zabavne komponente; takve sredine prihvaćaju neke stabilizirane vrste »tradicijskog folklora« kao nostalgična sjećanja na prošlost.[4]

Ne smatramo, naravno, da smo time nabrojili sve zakonitosti folklora; pa ipak, navedene bismo karakteristike mogli prihvatiti kao dostatno polazište za sličan opis folklorizma. Folklorizam bismo, zapravo, mogli smatrati više intelektualnom pojavom; radi se o sekundarno nastalom kompleksu fenomenā ili procesā gdje prevladava estetička — ili, obrnuto, ekonomska — upotreba ili preoblikovanje tradicije.[5] Tome bi se, naravno, moglo prigovoriti da i današnje selo tradiciju upotrebljava također u pretežno estetičkom ili konzervatorskom smislu, no valja napomenuti da tu još uvijek postoje unutarnje psihičke i emocionalne veze s povijesnom tradicijom, koje se očituju u prisnom odnosu prema folkloru, prema godišnjim i obiteljskim običajima i lokalnim znamenitostima. Folklorizam na selu u cjelini sadrži ove veze s tradicijom:



Iz ovog prikaza proizlazi da tradicija nipošto nije neka nepromjenljiva datost, već pojava koja se dijalektički razvija ili izumire, te čiji odnos prema onome što nazivamo folklorizmom može biti i pozitivan, a i negativan ili neutralan. Naša shema vrijedi za život tradicije na selu, a u pojedinim periodima

[4] O tome u mojoj studiji Stará a nová tradice, »Slovenský národopis«, 20, 1972, str. 209—214.

[5] Opširnije o tome govori S. Svehlák, Folkloristika a folklorismus, »Slovenský národopis«, 23, 1975, str. 602—609.

povijesnog razvoja ona zadobiva specifična svojstva. Gradske tradicije su drugačije, te bismo ih mogli nazvati formalnijima: one se razvijaju u relativno heterogenoj sredini, jedva da su sakupljane, tako da o njima imamo manje podataka.

Polazeći od nabrojenih zakonitosti folklora, mogli bismo ustvrditi da termin »folklorizam« označava kompleks povijesno razvijenih jezičnih, glazbenih, vokalnih, plesnih i kazališnih izričaja uključujući i fenomene materijalne kulture. On se temelji na postojanju, upotrebi i preoblikovanju fenomenā tradicijske narodne kulture u uvjetima koji nisu identični s onim izvornima, odakle su ti fenomeni potekli. Taj kompleks tvori vremenski ograničenu i modom određenu komponentu odgovarajućega povijesnog stupnja u razvoju nacionalne kulture, te obično ima ova svojstva:

a) po svom porijeklu to su individualni izričaji i procesi koji oponašaju i preoblikuju kolektivnu tradiciju narodne umjetnosti, tvoreći tako vlastite razvojne nizove;

b) oni nastaju, šire se, održavaju ili odumiru u okviru dirigiranog ili samom sebi prepuštenog procesa, u uskoj vezi s masovnim medijima (ponekad govorimo o »potrošačkom folklorizmu«);

c) oni služe prikazivanju izvornih tradicijskih fenomena, koji time postaju značajni za čitavu naciju, postaju, dakle, objektom općeg programiranog i propagiranog interesa primalaca, te služe njihovoj zabavi i zadovoljavanju estetskih ili ekonomskih potreba (estetski usmjeren folklorizam socijalističkog tipa);[6]

d) pojedini izričaji nisu individualne improvizacije u okviru tradicije, već rezultati stvaralačke ili propagandistički usmjerene djelatnosti;

e) »povratna veza« s primaocem — ukoliko se uopće uspostavi — ni najmanje ne utječe na vrstu i kvalitetu pojava nastalih u okviru folklorizma;

f) fenomeni folklorizma sadrže estetsku intenciju koja se realizira u uobličenoj vrsti ili, naprotiv, posvema pripadaju području kiča;

g) oni su pretežno estetskog ili zabavnog karaktera, te djeluju na individualnu nostalgiju primalaca, na turizam ili opet podupiru nacionalne i političke ciljeve.

Iz gornjih razmatranja proizlazi da se folklorna komunikacija u užem smislu, koja postoji u pučkoj sredini (tj. u relativno homogenim društvenim grupama stvaralaca i nosilaca i uz različita preoblikovanja), ostvaruje unutar tradicionalnog konotacijskog polja. Kako se vrši takva »komunikacija u folkloru,« mogli bismo uvjerljivo prikazati na primjeru danas najpopularnije vrste, a to su pričanja o sjećanjima. U pripovjedačkim situacijama današnjih sela i gradova najčešće nailazimo na nediferencirane obiteljske informacije, prepričavanja pojedinih epizoda televizijskih serija, kritičke osvrte na obiteljske i javne prilike i sl., što je zapravo praoblik obavještajnog memorata. Tek će posebno zanimljiv događaj emocionalnog sadržaja, poput kakve tragične prometne ne-

[6] Za razliku od različitih oblika folklornog kiča.

sreće, ubojstva ili samoubojstva pod dramatičnim okolnostima ili kakve velike pljačke, toliko uzbuditi govornike da će već pripovijedajući o novosti, koja se isprva prenosi pretežno radi informacije, rado poslušati nadopune slušalaca i svjedoka i, ukoliko se pripovijedanje češće ponavlja, znat će kako valja oblikovati informaciju da bi i svojim dobrim pripovijedanjem slušaocima ponudili užitak. Pripovijest koja je narativno dobro obrađena sadrži pored kontaktne i obavještajne funkcije također i izražajne i estetske funkcije. Pritom, naravno, znakovni karakter tradicionalne sredine utječe na označitelja. Komunikacijski proces tako nastale pripovijesti istodobno postaje znakom pripovjedačke situacije. Ako zatim označeno, označitelj i semiotičke funkcije odgovaraju gore spomenutom shvaćanju tradicije, novo se pripovjedno djelo postupno učvršćuje.

Znakovni se karakter narodne pripovijetke u okviru folklorizma, međutim, sastoji u tome da se tu ne radi o folklornoj komunikaciji, već da se, zapravo, ostvaruje komunikacija folklora. Priopćaj se, naime, zbiva u bilo kakvoj sredini, dakle ne samo u gore spomenutoj grupi, već u sve širem konotacijskom polju, te zadobiva i drugačiji znakovni karakter. Njegova najvažnija komponenta sada je reprezentativna funkcija i označitelj obrađen tako da pripovijest može pobuditi zanimanje većeg broja različitih slušalaca. U tu se svrhu najčešće izvode humoristične ili, obrnuto, poučne pripovijetke iz narodne sredine. Pritom onaj tako dobro poznati narativni karakter usmenog pripovijedanja gubi svoju izvornu neposrednost. Promjene u konotacijskom polju i u semiotičkim funkcijama istodobno izazivaju regresivnu promjenu označitelja i također utječu na izbor označenoga. Općem znakovnom karakteru pripovijetke i pripovjedačke situacije u okviru folklorizma (tj. na pozornici ili u masovnim medijima) nerazdvojivo pripada pasivnost publike koja prati izvedbe i s time povezan semiotički aspekt »neka me zabavljaju«, o čemu ćemo govoriti kasnije.

Etnolog će unutarnjoj strukturi folklorizma naći individualna (intimna, subjektivna) očitovanja kakva su tipična npr. za obiteljski život i različite kolektivne fenomene. Ovim posljednjima pripadaju (1) ideološka, državnopolitička, nacionalna ili regionalna reprezentacija i takozvani »svéráz« (njegovanje narodnih tradicija); (2) estetske komponente koje igraju stanovitu ulogu pri preoblikovanju elemenata nadgradnje narodne tradicije ili pri stvaranju novog folklora; (3) ekonomske datosti proizvodnje usmjerene na turističku potrošnju, što je često vrlo blizu kiča; i (4) komponente folklorizma koje su svestrano usmjerene na dalje očuvanje i razvoj društveno pozitivnih elemenata tradicije.[7]

Kao posljedica prethodnog povijesnog razvoja, koji se kao patriotsko, slavenski orijentirano kulturno strujanje već s kraja 80-tih godina 19. stoljeća sve snažnije probija, naravno, ne pod nazivom »folklorizam«, u Čehoslovačkoj se ponovno budi zanimanje za javne, kolektivne komponente folklorizma, po-

[7] Usp. M. Bošković-Stulli, O folklorizmu, »Zbornik za narodni život i običaje«, 45, 1971, str. 165—186; V. J. Gusev, Fol'klor v sisteme sovremennoj kul'tury slavjanskih narodov, u: Istorija, kul'tura, ètnografija i fol'klor slavjanskih narodov, VIII mežd. s'ezd slavistov — Zagreb 1978, Moskva 1978, str. 283—298. Budući je u tom zborniku navedena sva temeljna literatura, ovdje je nije potrebno ponavljati.

sebice za njegovu državno ili nacionalno reprezentativnu političku funkciju.[8] Stabilizaciji tih komponenata pridonijeli su etnolozi, književni historičari, antropolozi i filolozi, koji su pripremajući znanstveno i politički uspjelu izložbu čehoslovačkog folklora (Prag 1895) osnovali ne samo časopis »Český lid« (1891) već i Čehoslovačko etnografsko društvo.

U novonastaloj Čehoslovačkoj Republici (1918) ti su planovi u velikoj mjeri nailazili na podršku, prije svega, na zasjedanju etnologa, koje je Čehoslovačko etnografsko društvo organiziralo 1924. godine u Pragu.[9]

Možemo reći da je dalje njegovanje folklorizma bilo ideološki povezano s nizom kulturnih pojava koje su u Čehoslovačkoj preuzete nakon oslobođenja (1945). Stanovitu »etatizaciju« folklora ostvarenu 50-tih godina etnolozi su i ovaj put popratili teorijskim obrazloženjima, no sada više ne podupirući patrijarhalne običaje, kao što su to činili 20-tih i 30-tih godina, već imajući u vidu takozvani novi, suvremeni folklor, koji je trebao poslužiti izgradnji socijalizma i kolektivizaciji poljoprivrede.[10] Znatan nedostatak 50-tih godina sastojao se u ignoriranju kvalitativne i funkcionalne razlike između novih amaterskih produkata, namijenjenih agitaciji, i u novim uvjetima preuzete tradicijske narodne umjetnosti. Tek nakon niza rasprava zabilježene su promjene i preoblikovanja stvarne tradicije koja slobodno živi u odgovarajućim prirodnim mikrostrukturama stvaralaca, nosilaca i primalaca, te je utvrđena razlika između takve tradicije i folkloru sličnog amaterskog umjetničkog stvaralaštva, koje je bilo namijenjeno javnom scenskom izvođenju.[11] Radničkom je folkloru također posvećena odgovarajuća teorijska i sakupljačka djelatnost.

Jednu od najvažnijih komponenata folklorizma u ČSSR od 50-tih godina predstavlja djelatnost plesnih i pjevačkih folklornih ansambala s profesionalno obrađenim programom i folklornih grupa koje njeguju autentične folklorne izvedbe. I ta se djelatnost nadovezuje na tradicionalne priredbe koje su prije rata održavane u nekim češkim i slovačkim regijama u okviru njegovanja narodnih običaja. Međutim, tek u drugoj polovini 20. stoljeća njihovi nastupi postaju sastavnim dijelom važnih državnih svečanosti kao, primjerice, proslave Dana pobjede, Prvoga maja i raznih tvorničkih i zadružnih jubileja. Ti su oblici folklorizma igrali važnu ulogu, prije svega, u novonaseljenim graničnim područjima ČSSR nakon 1945. godine. Već petnaestak godina članovi fol-

[8] Da bismo mogli objasniti čitavu razvojnu liniju, moramo poći od kraja 19 stoljeća. O tome sam pisao u prilogu Úloha lidové slovesnosti v kultuře socialistického Československa, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 19—20, 1975—1976, Brno 1976, str. 91—114, gdje je zacrtana periodizacija češkog folklorizma.

[9] Usp. J. Horák, Úkoly a cíle národopisu československého, »Národopisný věstník československý«, 18, 1, Praha 1925.

[10] O tome vidi O. Nahodil, Za nové pojetí národopisné vědy, »Český lid«, 6 (38), 1951, str. 52—57, i E. Vrabcová, I. celostátní folkloristická konference, »Český lid«, 40, 1953, str. 98—101.

[11] Iz opsežne literature navodimo samo najvažnija djela: F. Bonuš, Další razvoj lidové tvořivosti na Slovácku, »Lidová tvořivost«, 2, 1951, str. 236; isti, Podstata a úkoly nové práce tanečních souboru, »Lidová tvořivost«, 2, 1951, str. 11—15; V. Bouček, Poznámky k současné problematice lidové výšivky, »Věci a lidé«, 3, 1951 — 1952, str. 446—461; R. Kubeš, K otázce lidových vypravěču, »Lidová tvořivost«, 7, 1955, str. 38—39; V. Thořová-Stiborova, Problematika nových lidových písní, »Český lid«, 47, 1960, str. 179—188.

klornih ansambala sudjeluju i na priredbama organa za građanske poslove **(Sbory pro občanské záležitosti)**, pri svečanom davanju imena, na građanskim vjenčanjima, proslavama godišnjica, međunarodnog Dana žena i u raznim drugim zgodama.[12] Od kraja 50-tih godina mnoge obnovljene narodne svečanosti i godišnji običaji, npr. postavljanje svibanjskog drveta, »povorke kraljeva«, zadružne svečanosti što prate žetvu, berbu i sl. postale su specifičnim sastavnim dijelom javne kulturnopolitičke reprezentacije općina i regija, ponekada čak i u dotad »etnografski inertnim« krajevima. Pored lokalnih amaterskih grupa takve priredbe organiziraju i razne masovne organizacije, prije svega, zadružni seljački savez, socijalistički savez omladine, dobrovoljne vatrogasne organizacije, sportska udruženja ili savez žena.

Već smo napomenuli da djelatnost takvih ansambala čini jednu od najvažnijih komponenata suvremenog folklorizma u ČSSR. Tradicijski narodni plesovi zauzimaju u okviru folklorne komunikacije specifično mjesto jer njihovo izvođenje ispunjava reprezentativnu, svečanu i aktivnozabavnu funkciju, bilo da se pojavljuju kao dio godišnjih i obiteljskih običaja ili kao plesna zabava u širem smislu riječi. Današnji seoski narodni plesovi obično više ne sadrže nikakvih inovacija, kao što je to, primjerice, slučaj u usmenom pjesništvu, tako da bismo prije mogli govoriti o preživljavanju tradicije. U okviru folklorizma reprezentativna funkcija, svečan znakovni karakter i estetske funkcije narodnog plesa doduše i nadalje traju, no način izvedbe se mijenja, kao i unutarnji odnos publike prema programu. Mimetička se mikrostruktura u cijelosti ipak razlikuje od spontanih seoskih povorki i sličnih oblika njegovanja narodnih običaja. Voditelji folklornih ansambala i grupa računaju s većim (ili opet manjim) scenskim stilizacijama i prilagođivanjima, s višestrukim ponavljanjima istih nastupa, figura i izvedbi; mogućnost improvizacije tipična za folklor ovdje je tek neznatna. Seoske izvedbe folklornih ansambala i grupa po svojoj su strukturi slične amaterskom kazalištu s kanonskim tekstom, režijom i inscenacijom.[13] Unatoč tome poznati su visokoprofesionalni ansambli ili solisti s izraženim smislom za tradiciju, po čemu se razlikuju od profesionalnog kazališta ili baleta. U slučajevima kada se autori služe postupcima stilske umjetnosti (poput lokalnih ili regionalnih autora svih mogućih vrsta) ili kada je obrađuju »à la folklor«, prestajemo govoriti o narodnoj umjetnosti, te takva djela jednostavno nazivamo amaterskom umjetnošću, eventualno s etnografskim obilježjem. Pritom se ponovno radi o konkretnoj komunikaciji folklora kakva je već prije spomenuta.

Iduću komponentu folklorizma čini djelatnost raznih organizacija. Neke od njih mogle su nastaviti djelatnost nekadašnjih grupa poklonika narodne

[12] Usp. M. Leščák, Funkcie dedinských folklórnych skupín v súčasnej kultúrnej štruktúre, u: O súčasnom stave folklórnych skupín na Slovensku, Bratislava 1972, str. 91—94; isti, Problémy vztahu teórie folkloristiky k štylizovanému folklóru, u: O spoločenskej funkcii folklórnych súborov, Bratislava 1972, str. 38—45.

[13] Interes se koncentrirao, prije svega, na narodne nošnje: B. Sotková, Obnovujeme lidové kroje — ale jen správně, »Zprávy ÚLUV«, 1, 1947, březen, str. 1—2; J. Orel, Lidová kultura a slavnosti našeho lidu, »Naše Valašsko«, 14, 1951, str. 72—73.

umjetnosti, koje su djelovale u krajevima s očuvanom narodnom umjetnošću ili u gradovima kao udruženja zemljakā. Ovdje, međutim, nastaje novo pomicanje funkcija. Gore spomenuti nosioci obično poznaju svoju tradiciju iz vlastitog iskustva, uz nju su emocionalno i estetski vezani, reagiraju na različite aluzije, na početke pjesama i pripovijetke, no »povratna veza« između govornika ili pjevača i publike ipak se ostvaruje tek nedovoljno ili nikako.[14] U svijesti gradskog stanovništva održava se doduše, neprekidna veza sa seoskim načinom života i s godišnjim ciklusima; no gradski način života tome ipak ne odgovara sasvim, već tek u pojedinostima, kao što su, na primjer, pravilna izmjena uskršnjeg i božićnog razdoblja, političkih ili državnih proslava, koje su postale životnim stereotipom i time jednom novom, »gradskom« tradicijom. Udruženja zemljaka u većim gradovima i danas su još aktivna. Pa ipak, stanovnici krajeva odakle su oni potekli ili članovi njihovih obitelji koji su tamo ostali ne smatraju djelatnost »gradskih« folklornih ansambala autentičnim izrazom svojega kraja. Tu je odnos između komunikacije u folkloru i komunikacije folklora ostao negdje na pola puta između folklora i folklorizma; mogli bismo reći da je tu odlučujući faktor sredina u kojoj se folklor izvodi.

U okviru folklorizma uz državnu je potporu stvoren tehničko-financijski temelj daljem održanju, odnosno razvoju same narodne tradicije.[15] Međusobne veze između tradicionalne i stilizirane narodne kulture i, s druge strane, međusobni utjecaji narodne i stilske kulture tvore dva izrazita dodirna područja u čijem se sjecištu, zapravo, nalazi folklorizam. U socijalističkom društvu postoje pretpostavke za procvat elemenata tradicije koji su u skladu s razvojem socijalističkog društva. Tome bitno pridonose profesionalno organizirana natjecanja, smotre folklora i oni festivali koji daju prednost današnjem stanju tradicije. U tom se smislu folklorizmom bave folklorne grupe ili ansabli različito naklonjeni stilizaciji.[16]

Uspoređujući fenomene narodne tradicije s pojavama koje čine strukturu folklorizma u načelu valja poći od analize preoblikovanja semiotičkih funkcija obaju fenomena. Dok se tradicija mijenja polagano i tek sa stanovitim zakašnjenjem slijedi ekonomske i društveno-političke promjene suvremenog zadružnog sela, razvoj semiotičkih funkcija folklorizma odgovara idejnopolitičkim

[14] Podaci o tome potječu iz međuratnog i iz prethodnih perioda. Usp. F. Pospíšil, Almanach hanáckého roku, Přerov 1923; R. Janovský, »Valašský rok« 1925 v Rožnově pod Radhoštěm, »Český lid«, 25, 1925, str. 155—156; usp. i promjenu stajališta Č. Zíbrta u Národopisné svátky Moravy, »Český lid«, 25, 1925, str. 376—377; isti, Svátek lidu československého v Praze v květnu 1928, »Český lid«, 28, 1928, str. 267—270; nasuprot tome vidi njegov prilog Proti národopisným »rokum«, »Český lid«, 29, 1929, str. 30—31.

[15] U tom smislu upravljanje razvojem folklorizma naročito dolazi do izražaja, usp. J. Rous, Regulativ ke sbírání látky lidopisné, »Naše Valašsko«, 1, 1929—1930, str. 181—185; A Václavík, Návod, jak shromaždovati doklady lidové kultury v oblasti jižní a východní Moravy, u: Zrnko k zrnečku, Uherské Hradiště 1941; J. Orel, Zemský národopisný kurs v Brně, »Naše Valašsko«, 10, 1974, str. 46—47; V. Hank, Druhý zemský národopisný kurs v Brne, »Vlastivědný věstnik moravský«, 1, 1946, str. 230—231; P. Krejčí, Nové pojetí masové sběratelské práce, »Lidová tvořivost«, 4, 1953, str. 91—92; J. Port, Zásluha národopisu o divadelní útvary, »Blok«, 1, Brno 1946—1947, str. 28—31. Ovamo pripadaju i razna izdanja narodnih plesova iz godina 1954—1978. koja je priredila Z. Jelínková.

[16] Usp. Zdeněk Nejedlý a naše lidová umělecká tvořivost, Praha 1954.

tendencijama danog perioda u razvoju društva.[17] Neposredno nakon rata gotovo su se isključivo izvodile progresivne »seoske scene«, te je u tom, doduše kratkom, vremenskom razdoblju u mnogim programima folklornih ansambala prevladavala ta tendencija. Stilizacije 50-tih godina iz različitih su razloga bile tako shematične da sve do danas — s nekim iznimkama — ne bi mogle poslužiti kao pozitivan primjer.[18]

Početkom 60-tih godina prevladale su tendencije oštre »defolklorizacije«, počelo se »odstupati« od folklora. To je bila prirodna reakcija na prethodnu »etatizaciju« folklora, kada se u državnoreprezentativne svrhe gotovo isključivo prikazivala narodna umjetnost. No uskoro zatim, otprilike od godine 1964, započelo je otkrivanje stvarnih veza sadašnjice s tradicijom, što je dovelo do novog perioda u razvoju suvremenog folklorizma; taj će period potrajati sve do u 80-e godine. U međuvremenu u zadružnim su selima ekonomski i društveni uvjeti doživjeli istinski uspon, te je u posljednjih petnaest godina ostalo dovoljno prostora za obnavljanje zabava organiziranih u nošnjama i prema narodnim običajima. Elementi socijalističkog folklorizma organski se oslanjaju na ponovno oživjelu sklonost prema tradiciji. Tom novom razvoju bitno pridonosi osmišljena koncepcija internacionalnog folklornog festivala u Strážnicama i centralnog slovačkog festivala u Východni.[19] Te su priredbe postale uzorom metoda stilizacije, izvođenja autentičnog folklora i sastavljanja programa za brojne ansamble, što se zatim odrazilo i u modernom shvaćanju posebnog znakovnog karaktera narodne umjetnosti u nacionalnoj kulturi 70-ih i 80-ih godina.

Naziv »folklorizam« nećemo dakle — kao što smo prikazali u različitim konotacijama — primijeniti bez iznimke na sve što je povezano s neizvornom egzistencijom, upotrebom ili preoblikovanjem tradicijske narodne kulture izvan sredine odakle je potekla. U nekim krajevima Češke, Moravske i Slovačke i u 70-im godinama našega stoljeća — a zasigurno će tako i nadalje ostati — žive običaji, pjesme, plesovi i pripovijetke koje su zadržale svoje povijesno očuvane ili različito preoblikovane estetske i izvanestetske funkcije i čije se

[17] To se moglo primijetiti već prije prvog svjetskog rata: A. Šebestová, Lidské dokumenty a jiné národopisné poznámky, Praha 1900; B. Dušek, Pro zachování svérázu na Slovácku, »Český lid«, 24, 1924, str. 356—357; L. Rutte, Zachovejte ráz našich vesnic! »Lidová tvorba«, 1940, 2, str. 3—5; 3-4, str. 1—2; Z. Kořánová, Lidová zábava — součást nového života, »Lidová tvořivost«, 2, 1951, str. 614—616; za tu je pojavu najznačajniji zbornik Premeny ľudových tradícií v súčasnosti, I—II, Bratislava 1977—1978, ured. M. Leščák.

[18] Naročito su se u časopisu »Lidová tvořivost« (»Narodno stvaralaštvo«) u godinama od 1952. do 1960. pojavljivale brojne studije o toj tematici, koje su ili sve hvalile ili opravdavale »neznatne pogreške«. Ipak su se već i u to doba mogli čuti neki kritički glasovi, kao npr. J. Markl, Sběratelé a lidoví zpěváci, »Lidová tvořivost«, 12, 1961, 6, str. 129—130. Pitanje folklornog karaktera ili folklorizma u novim djelima regionalnih autora nije još bilo riješeno.

[19] D. Holý, Kritika, strážnické slavnosti a národopisci, »Narodopisné aktuality«, 1, 1964, 1, str. 27—42; J. Tomeš, Strážnické slavnosti a jejich místo v renesanci folklóru, u: Strážnice 1946—1965, Brno 1966, str. 15—71.

promjene organski nadovezuju na tradiciju.[20] Tako je u pravilu. No u posljednja dva desetljeća svjedoci smo jedne nove, sve jače i ne baš sasvim pozitivne tradicije, a to je »narodni kič«. Sve veće zanimanje za predmete narodne umjetnosti navodi seosko stanovništvo starije i srednje generacije da proizvodi predmete koje uz njihovu tradiciju vezuje jedino sredina u kojoj nastaju; no to je drugo pitanje.

Sada bismo mogli zaključiti. Vidjeli smo da tek na sceni, izvan vlastitoga egzistencijalnog područja, kada nije vezan uz svoje izvorne životne mogućnosti, folklor postaje stvarnim sastavnim dijelom folklorizma i nekom vrstom narodnog teatra. Narodnog teatra kao predstave s tek neznatnom dramskom intencijom. Na prvi pogled kazališni karakter imaju, dakako, neki javno izvođeni običaji, uglavnom stoga jer njihovu publiku ne čini samo seosko stanovništvo, već često i gradsko, koje onamo odlazi upravo radi takvih priredaba, nadalje, članovi drugih ansambala koji prate interpretacijske pokušaje svojih kolega i, konačno, stručnjaci u potrazi za eventualnim novim glumcima za festivale ili radiosnimke. Ne treba posebno spominjati da se za narodne običaje zanimaju također i folkloristi i masovni mediji. Folklorizam ili tradicija ne ovise, međutim, jedino o strukturi gledalaca, već i o spomenutoj »povratnoj vezi«, o semiotičkim funkcijama, organskim svojstvima izvedenih scena ili nastupa, estetskoj snazi njihova djelovanja i o povezanosti sa životom dane zajednice.[21] Time smo prikazali stajališta koja služe razlikovanju na početku izloženog shvaćanja folklorizma od razvojnih promjena narodne tradicije u socijalističkoj sadašnjici.

Prevela s njemačkog M. Häusler

[20] O tome V. Frolec (red.), Lidová kultura v současném kulturním životě, Brno 1974. Posebno o pitanju radničkog folklora usp. O. Sirovátka, Teoretické a metodické otázky studia dělnické písně, »Radostná země«, 11, 1961, str. 65—70; B. Beneš, K sémiotickým aspektům analýzy dělnického folkloru, »Národopisné aktuality«, 15, 1978, str. 103—118.

[21] Pojedini su tematski krugovi obrađivani na konferencijama u Strážnicama, a referate s tih konferencija donose zbornici: Tradice lidové kultury v životě socialistické společnosti, Brno 1974; Životní prostředí a tradice, Brno 1975; Lidové umění a dnešek, Brno 1977; Současná vesnice, Brno 1978; Masopustní tradice, Brno 1979, svi u redakciji V. Froleca. Internacionalna pažnja posvećena je folklorizmu na simpoziju u Kecskemétu 1978. godine, gdje je odlučeno da se izdaje internacionalni »Bilten o folklorizmu« u redakciji V. Voigta i M. Leščáka (prvi broj objavljen je u Budimpešti 1979. godine).

JAROMÍR JECH
(Prag)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Direktna i indirektna komunikacija u folklornoj prozi

Da bi direktna usmena komunikacija bila folklor, ona mora biti i umjetničkom. Usmeno pjesništvo predstavlja umjetnost govorene riječi u kojoj su povezani tekst, tekstura i kontekst. No folklor se može razumjeti ne samo pomoću »medija« izravne usmene komunikacije nego i uz pomoć indirektne, pisane komunikacije. To dolazi do izražaja u slučajevima kada sami pripovjedači, osim što pripovijedaju, svoje pripovijetke i zapisuju. Tako zapisan tekst uvijek je modifikacija usmeno kazivane pripovijetke jer govorena i pisana riječ imaju svoje vlastite, međusobno različite zakone. Opširno se analiziraju postupci i motivacije jedne usmene pripovjedačice koja je iz vlastitih pobuda sama zapisivala tradicijske pripovijetke iz svog repertoara. Kriteriju usmene umjetničke komunikacije za razumijevanje folklora potrebni su i dodatni kriteriji. Stiže se ponovno do koncepcije kolektivnosti, promatrane sada na temelju kontaktnoga komunikacijskog čina.

Kad je na pragu našeg stoljeća Josef Štefan Kubín, najznačajniji češki sakupljač folklorne proze, počeo istraživanja u tzv. Češkom kutu nekadašnje grofovije Kladsko (kotlina Kłodzka u Poljskoj), ustanovio je da je stanovništvu, izloženom jakoj germanizaciji, bila tuđa lektira na materinskom jeziku. Stoga je potrebu za umjetničkom riječju zadovoljavalo na drugi način — intenzivno se priklanjajući »govorenim tekstovima«. Na taj je način čitav razvoj bio usmjeren prema jednom starijem stadiju, kad je folklor još nudio jedinu mogućnost kulturne aktivnosti i recepcije kulturnih vrijednosti. O tom stanju u jedanaest

sela s onu stranu istočno češke granice, gdje su živjeli kladski Česi, izvještava J. Š. Kubín godine 1908, kada je u nastavcima prvi put počela izlaziti njegova zbirka iz te regije:

»Pa ipak, **jedna** je knjiga preostala — barem starijim ljudima — utisnuta u njihova srca,... to je knjiga pripovijetki i predajā naslijeđenih od njihovih otaca i praotaca. U sumrak i za zimskih večeri oni običavaju čitati iz nje po sjećanju; ta knjiga pomaže da se u krilu obitelji očuva češki jezik, njezina dirljiva poezija liječi njihova često ranjena srca, njene stranice dočaravaju u njihovoj duši blještavu viziju sreće«.[1]

Kako se malo toga promijenilo tokom vremena! Utjecaj njemačke lektire na prenošeno pripovjedačko blago mogao se, doduše, jasno slijediti, no češka tiskana riječ i dalje je bila nezamisliva, pa čak i više nego ranije, jer škola, nakon 1870. god. isključivo njemačka, nije dopuštala djeci da upoznaju njeno pismo sa svim dijakritičkim znakovima. Tako su krajem 50-tih i početkom 60-tih godina, slijedeći tragove J. Š. Kubína, terenski istraživači mogli potvrditi njenu još uvijek izvanrednu vitalnost, možda čak i jaču — ukoliko se, doduše, ograničimo na kvantitativni aspekt — nego bilo gdje drugdje na češkom teritoriju. Do danas je objavljen dio novosakupljenog materijala,[2] no i ti rezultati dovoljno su uvjerljivi. Sjetimo se samo publiciranog repertoara pripovjedačice Filoméne Hornychove (rođ. 1905), koji sadrži 118 jedinica, dok se u komentaru spominje još 70, koje ili nisu uvrštene u zbirku ili su zapisane tek kad je zbirka već bila u tisku. Krajnje se rijetko događa da sakupljači uspiju zapisati tako opsežan repertoar samo jednog jedinog kazivača, a da ne spominjemo da su narednih godina bili zapisani novi tekstovi, tako da sveukupan fond te pripovjedačice obuhvaća nekih 500 jedinica.

S jedne strane, situacija u kojoj živi pripovijedanje u Češkom kutu, u Kladskom, izniman je slučaj,[3] no s druge strane, ona sadrži nešto tipično i nudi reprezentativan model. Tā ona ne samo da konzervira (ili rekonzervira) »izvorne« prilike, već istovremeno i naglašava postojanje fenomena koji se još i danas, tj. u stadiju u kojem se danas nalazi pripovjedačko blago, smatra kriterijem folklorne proze ili kriterijem njena razumijevanja: pripovijetke iz Kladskog zajedno sa svojim kontekstom novi su dokaz o direktnoj usmenoj komunikaciji.

Sve, dakle, izgleda potpuno jasno. No da li direktnu usmenu umjetničku komunikaciju valja doista u svim slučajevima smatrati kriterijem za razumijevanje folklora?

Spomenuti se kriterij pokazuje korisnim kad već treba riješiti određeni terminološki problem, kad treba pronaći naziv koji bi signalizirao bitno obi-

[1] Josef Štefan Kubín, K l a d s k é p o v í d k y, Praha 1958, str. 14.

[2] Jaromír Jech, L i d o v á v y p r á v ě n í z K l a d s k a, Praha 1959.

[3] Situacija u tom dijelu Češkoga kuta iznimna je i u jednom drugom pogledu: ubrzo nakon relativnog procvata folklorne proze u Kladskom dolazi do njena potpunog rasula — s velikim migracijskim pokretima, koji su nakon drugog svjetskog rata zahvatili i tzv. Češki kut, tako da su posljednjih godina tamošnji ostaci češkog stanovništva gotovo potpuno nestali.

lježje folklora. Tradicionalan naziv »narodno pjesništvo«, koji je utemeljio još Johann Gottfried Herder (narodna poezija, narodna književnost — te analogno tome narodna proza, narodna pripovijetka itd.), danas se više ne čini preciznim — već i (ali ne samo) zbog nejasnog, odnosno nerazjašnjenog ili nerazjašnjivog (!) pojma narod. Ukoliko odustanemo od pokušaja da izrazimo bitno obilježje folklora, možemo se zadovoljiti terminom »narodno pjesništvo« kao konvencionalnim nazivom. No ako ne odustanemo od toga, morat ćemo taj termin staviti pod navodne znake[4] ili upotrijebiti koji drugi. U tom se slučaju prvenstveno nameću atributi »usmen« ili »oralan« (usmeno odnosno oralno pjesništvo, usmena odnosno oralna književnost itd.). Ovo je drugo shvaćanje, koliko je meni poznato, naročito uobičajeno u Jugoslaviji. No ovdje ne želim podrobnije razmatrati terminološku problematiku; postavljeni se zadatak odnosi na kriterij direktne usmene umjetničke komunikacije.

Kako se često posljednjih desetljeća diskutiralo o tome što valja smatrati najvažnijim, specifičnim obilježjem folklornog pjesništva! Zanimljivo je da se pri utvrđivanju crte koja dijeli folklor i književnost često i uvijek iznova — iako doduše postoje i druga shvaćanja, na koja ću se kasnije ukratko osvrnuti — dospijevalo (ili se stalno dospijeva) do jednakog rezultata: naglašavala se, prije svega, usmenost kao ono najmarkantnije razlikovno obilježje. Svatko se od nas, primjerice, još živo sjeća sovjetske diskusije iz 50-ih godina, u kojoj su zastupani slični pogledi kao već ranije, prvenstveno 30-tih godina. Naziv »usmeno narodno pjesničko stvaralaštvo« (ustnoe narodnopoetičeskoe tvorčestvo) ustalio se čak kao naslov brojnih knjiga, članaka i zbornika.[5] Sličnu ili analognu definiciju folklornog pjesništva nalazimo, kao što je poznato, i u mnogim drugim zemljama.[6] Ona je prihvaćena i izvan krugova folklorista i književnih stručnjaka, posebice u pjesničkim krugovima. Citirajmo riječi Karela Čapeka iz 1930. godine, koje se, mada izrečene o pripovjetkama, mogu proširiti na čitavo područje folklorne proze:

»Pripovijetka... izvorno nije književnost, to je pripovijedanje. Prava narodna pripovijetka ne nastaje time što je folklorist zapisuje, već onda kada je baka priča djeci, član plemena Yoruba članovima plemena Yoruba ili profesionalni kazivač auditoriju u arapskoj kavani. Prava pripovijetka, pripovijetka u svojoj pravoj funkciji jest pripovijedanje u krugu slušalaca. Ona se rađa iz potrebe za pripovijedanjem i želje za slušanjem«.[7]

Istraživanja posljednjih godina znatno su produbila shvaćanje fenomena usmenosti. No pojam usmenosti sam po sebi ipak tek netočno obuhvaća oblike u kojima živi folklorno stvaralaštvo, štoviše, može se protegnuti i na druge kulturne pojave. Kirill V. Čistov primjećuje da i »moderna tehnička sredstva

[4] Usp. Hermann Bausinger, F o r m e n d e r »V o l k s p o e s i e«, Berlin 1968.

[5] V. J. Gusev, E s t e t i k a f o l ' k l o r a, Leningrad 1967, str. 62.

[6] Usp. barem S t a n d a r d D i c t i o n a r y o f F o l k l o r e, M y t h o l o g y a n d L e g e n d, I, New York 1949, str. 398/I—403/II.

[7] Karel Čapek, K t e o r i i p o h á d k y, u: M a r s y a s č i l i n a o k r a j l i t e r a t u r y, Praha 1941, str. 139—140. (Srpskohrvatski prijevod: Karel Čapek, M a r s i j a i l i n a m a r g i n a m a l i t e r a t u r e, Beograd 1967).

(radio, televizija, tonska i video snimka) u određenom smislu obnavljaju usmenost, ali ipak ne uspijevaju obnoviti i živ kontakt između interpreta i slušaoca«.[8]

Očito je da ta primjedba obuhvaća dva različita tipa komunikacije, koji su već tako općenito poznati da ih nije potrebno podrobnije karakterizirati.[9] Spomenimo samo da jedino sam termin za tu pojavu nije sasvim ustaljen. Na osovini folklor — književnost Čistov razlikuje prirodnu, kontaktnu komunikaciju i tehničku komunikaciju. Prvu, karakterističnu za folklor, možemo označiti drugim atributima, te ako je opišemo kao direktnu usmenu (eventualno još i interpersonalnu)[10] komunikaciju, njoj oprečnu možemo nazvati indirektnom (posredovanom) pismenom komunikacijom. U daljem razmatranju zapitat ćemo se da li se ovdje doista radi o stvarnoj opoziciji. No prije toga valja nadopuniti prethodnu misao.

Svaka direktna usmena komunikacija ne signalizira nužno i folklor. Vratimo se Karelu Čapeku, koji u navedenom citatu, mada doduše nesvjesno, ukazuje na komunikacijski čin, ali i na jedan drugi također neophodan moment folklorne komunikacije:

»Samo je po sebi razumljivo da svako govorenje uz ognjište nije eo ipso kazivanje pripovijedaka. Govorena riječ izvorno najvjerojatnije nije služila kazivanju pripovijedaka već praktičnom obilježavanju stvarnosti«.[11] »Time što se govorena riječ oslobodila 'ozbiljne' stvarnosti i postala razonodom, sama sebi svrhom, tvorevinom koja služi užitku pričanja i slušanja, ona se, tako reći, osamostalila i počela voditi vlastiti život, ... time je, dakle, rođen materijalan svijet pripovijetke; svijet nastanjen fiktivnim sadržajima i iznenađujućim odnosima; svijet koji ne ovisi o stvarnom postojanju ili nepostojanju, u koji ne dopire uznemirujuća i u bîti mučna kritika... Ljudski se govor razvijao u dvjema velikim strujama: u smjeru statičke analize i u smjeru dinamičkog i kontinuiranog ritma, što drugim riječima nazivamo znanošću i poezijom«.[12]

Toliko iz eseja pisca koji je pokazao da je istovremeno i odličan pripovjedač bajki — premda je, doduše, stvarao samo književne bajke. Na ovome mjestu njegove ćemo riječi upotrijebiti samo kao dalji argument koji potvrđuje opravdanost teze da za folklornu prozu, pa u stvari i za sveukupno folklorno pjesništvo, nije karakteristična svaka direktna komunikacija, već direktna **umjetnička komunikacija.** U citiranom članku K. V. Čistov također polazi od činjenice da svaki kontaktni usmeni oblik ne mora nužno biti folklornog karaktera;[13] drugom prilikom Čistov tvrdi da »informacija može postati estetskom

[8] Kirill V. Čistov, Specifikum folklóru vo svetle teórie informácie, »Slovenský národopis«, 20, 1972, str. 352.

[9] Usp. Maja Bošković-Stulli, Usmena književnost, Zagreb 1978, str. 12—14.

[10] Oldřich Sirovátka, Populární literatura, masová literatura, paraliteratura z folkloristické perspektivy, »Slovenský národopis«, 24, 1976, str. 400: »... folklorna komunikacija je istaknut modalitet prirodne, interpersonalne komunikacije«.

[11] Karel Čapek, nav. dj. u bilj. 7, str. 140.

[12] Isto, str. 143—144.

[13] Kirill V. Čistov, nav. dj. u bilj. 8, str. 355. i 350. Problem strukture estetske informacije autor ostavlja po strani i upućuje na odgovarajuću literaturu.

samo u određenoj komunikacijskoj situaciji«.[14] Teško da se tome može nešto prigovoriti, kada čak i naslov jedne knjige glasi: Usmena književnost kao umjetnost riječi.[15] Ovdje se u stvari krije nešto što više ne treba isticati expressis verbis — usmenost pjesništva ne pretpostavlja umjetnost riječi **samu po sebi** već umjetnost **govorene** riječi sa svim njenim »popratnim pojavama«, tj. ovdje se povezuju tekst — tekstura — kontekst.[16] Već i s gledišta estetike ili umjetničkog vrednovanja trebalo bi prihvatiti trostruki sistem komunikacijskih tipova kakav je predložio jedan drugi znanstvenik, a koji čine svakodnevna komunikacija, prava folklorna komunikacija i profesionalna usmena komunikacija.[17]

Ukoliko sam ispravno shvatio svrhu ovog zbornika, pojedini prilozi ne bi nužno trebali biti strukturno dotjerani članci koji na svaki način nastoje samo prezentirati nešto novo, već prilozi diskusiji u kojoj se pored »da« ili »ne« može naći i neko »ili«. Stoga ću ovdje prikazati neke nepoznate ili manje poznate činjenice, spoznaje koje se uglavnom temelje na iskustvu iz vlastitih terenskih istraživanja, a osim toga ću dodirnuti i neka općepoznata shvaćanja, koja međutim do sada nisu jednoglasno prihvaćena. Ovamo, po mojem mišljenju, spada čak i središnji termin »komunikacija«, koji nije tako jednoznačno jasan kao što se na prvi pogled čini. U ograničenom okviru ovog priloga nije moguće nabrojiti sve koncepcije komunikacije, ponekad s vrlo dugim definicijama, i uvrstiti ih među ostale probleme koje ovdje razmatramo. Bit će dovoljno ako upozorimo na ono što je neophodno i što će nam olakšati prijelaz na drugi dio našeg izlaganja.

Slovački književni stručnjak František Miko bavi se, doduše, književnom komunikacijom; no glavna obilježja uglavnom odgovaraju i folklornoj komunikaciji, premda su između oba tipa ustanovljene i neke druge razlike osim one koju smo već spomenuli, odnosno na koju je ukazao Čistov.[18] Komunikaciju Miko smatra kontekstom većeg broja konteksta, a on opet sadrži vlastite kontekste, psihološki i sociološki. Po njemu, komunikacija obuhvaća kompleksan proces nastajanja i prihvaćanja djela, njegovu produkciju i percepciju, njegovu konstrukciju i rekonstrukciju, njegovo inkodiranje i dekodiranje, drugim riječima, proces književnog ponašanja (prema behaviourističkoj terminologiji), odnosno tzv. performanciju (prema generativističkoj terminologiji).[19] Što se tiče folklorne proze, Max Lüthi također smatra da se istraživanje komunikacije

[14] Kirill Čistov, Zur Frage der theoretischen Unterschiede zwischen Folklore und Literatur, u: Folk Narrative Research, »Studia Fennica«, 20, Helsinki 1976, str. 153.

[15] Maja Bošković-Stulli, Usmena književnost kao umjetnost riječi, Zagreb 1975.

[16] Usp. Alan Dundes, Texture, Text und Context, »Southern Folklore Quarterly«, 28, 1964, str. 251—265.

[17] Vilmos Voigt, Kommentar zu K. V. Čistov, u: Folk Narrative Research, »Studia Fennica«, 20, Helsinki 1976, str. 175.

[18] Milan Leščák, K rozdielu medzi folklórnou a literárnou komunikáciou, u: Literárna komunikácia, Martin 1973, str. 133—138.

[19] František Miko, Cesta k modelu literárnej komunikácie, u: Literárna komunikácia, Martin 1973, str. 10—11. — Za sferu folklora usp. barem Dan Ben-Amos, Kenneth S. Goldstein (ur.), Folklore: Performance and Communication, The Hague-Paris 1975.

zbiva u okviru proučavanja konteksta, a neovisno o tome primjećuje — slično kao npr. i Maja Bošković-Stulli[20] — da sami tekstovi odaju ponešto od svojih konteksta, pa tako i nešto od komunikacijskog čina.[21] Jednostrano isticanje konteksta dovodi do zahtjeva da se s interpretacije teksta prijeđe na istraživanje samog akta kazivanja, za što se naročito založio Robert A. Georges.[22] Stoga se mnogo objektivnija čine nastojanja da se obje ekstremne pozicije povežu u novu cjelinu.[23] Pa čak i pristalice istraživanja komunikacije nerijetko zastupaju mišljenje da bi »specifičan folklorni tekst« (neobjektiviran folklorni izričaj) trebao biti predmetom jezične folkloristike.[24]

Ako suviše naglasimo kontekst, no također i ako tekst i kontekst shvatimo integralno, dospjet ćemo do, da tako kažemo, neke vrste sinegdohe, smatrajući folklor komunikacijom (odnosno komunikacijom i komuniciranjem). Mogli bismo ponovno citirati K. Čapeka, koji pripovijetku i pripovijedanje smatra jednom cjelinom, no prepustimo u daljem tekstu riječ istraživačima. Ponekad ćemo susresti formulaciju da je folklor u izvjesnom smislu »posebna vrsta komunikacije i istovremeno određeni oblik kulture;« ne bi trebalo zaboraviti da su »tekst i komunikacija međusobno nedjeljivi, dakle su tekst (pošiljka, poruka) i komunikacija (sveukupan informacijski proces) pojmovi blizanci«.[25] Pođemo li od tog shvaćanja, tada direktna usmena umjetnička komunikacija znači nešto više od kriterija za razumijevanje folklora, naime, njegovu bitnu osobinu, njegov sastavni dio, njegov »prateći oblik.«

No da li se folklor može shvatiti samo pomoću »medija« direktne usmene komunikacije? Zar njoj suprotna, indirektna pisana komunikacija ovdje igra tek neku nevažnu ulogu? Nipošto, kao što se vidi već iz primjedbe o tekstu kao »pomoćnom sredstvu« za djelomično upoznavanje konteksta. No pritom ne mislim na to da se između redaka može pročitati mnogo o direktnom komunikacijskom procesu ukoliko raspolažemo pouzdanim, tzv. autentičnim zapisima. Želim samo ukazati na doduše ne česte, no u današnje vrijeme i ne više tako rijetke slučajeve da kazivač, osim što pripovijeda, svoje pripovijetke također i zapisuje.

U jednome prijašnjem članku imali smo dovoljno prostora da takve pripovjedače, koji također i pišu, promotrimo u širem kontekstu i s aspekta općeg procesa civilizacije.[26] Njihovi se zapisi ne mogu svrstati u jedinstvenu kategoriju, oni često prelaze granice narodne književnosti u užem ili strogom smislu,

[20] Maja Bošković-Stulli, nav. dj. u bilj. 9, str. 20.

[21] Max Lüthi, Märchen, 7. izd., Stuttgart 1979, str. 103. (Ljubaznošću autora stavljene su mi na raspolaganje fotokopije prijeloma).

[22] Robert A. Georges, From Folktale Research to the Study of Narrating, u: Folk Narrative Research, »Studia Fennica«, 20, Helsinki 1976, str. 159—168.

[23] Donald Ward, The Performance and Perception of Folklore and Literature, »Fabula«, 20, 1979, str. 264.

[24] Milan Leščák, nav. dj. u bilj. 18, str. 135.

[25] Vilmos Voigt, nav. dj. u bilj. 17, str. 174.

[26] Jaromír Jech, Lidová prozaická tradice v ústním a písemném projevu, u: Lidová tradice, Praha 1971, posebno str. 82—83. — Usp. nadalje Bohuslav Beneš, Semiotisches Zeichensystem des gesprochenen und des geschriebenen Textes in der Volksdichtung der Gegenwart, »Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae«, 24, 1975, str. 129—145.

te se time integriraju u tzv. polunarodnu ili pučku književnost, a da ne spominjemo ostale fenomene uglavnom vezane za naše doba, kada, primjerice, kazivači javno nastupaju na natjecanjima, na raznim folklornim festivalima, na radiju, televiziji i sl., te se pritom nerijetko pismeno pripremaju za svoju usmenu interpretaciju. Usmene manifestacije ponekad ostaju sakrivene, do nas dopiru samo pismena svjedočanstva, tako da u pojedinim slučajevima na temelju nekih natuknica možemo jedino pretpostavljati ili naslućivati da je direktna komunikacija nekad doista postojala — to je, između ostalog, slučaj s narodnim filozofima i kroničarima u istoj osobi kakve predstavljaju češki »pismáci«; jedan od njih Věnceslav Metelka (1807—1867), ostavio nam je jednu od najstarijih zbirki češke folklorne proze uopće.[27]

Ne bih ovdje želio opširno govoriti o autentičnim pripovjedačima »iz naroda« koji ujedno i pišu. Našu ćemo pažnju obratiti jedino onim slučajevima kada je istraživač u mogućnosti da na temelju vlastitog iskustva konfrontira direktnu usmenu komunikaciju s indirektnom pisanom.

Na 6. kongresu istraživača narodnih pripovijedaka u Helsinkiju Démétrios Loukatos raspravljao je o pitanjima usko povezanim s našom problematikom. Ne potcjenjujući važnost usmenoga kazivanja kao sredstva direktne transmisije, Loukatos je ukazao na ulogu polupismenih (»semi-illiterate«) pripovjedača koji iz vlastite pobude ili na poticaj izvana pismeno fiksiraju pripovijetke iz svog repertoara. Važnost takvog fiksiranja Loukatos vidi u činjenici da se na taj način mogu očuvati mnogi tradicionalni tekstovi, te da pripovjedači kojima pisanje pričinjava poteškoće, u pisanom oblikovanju razvijaju jednaku spontanost i jednake pripovjedačke kvalitete kao i u svom usmenom nastupu. Po njegovu mišljenju, opasnost da će tradicionalni stil biti modificiran pojavljuje se tek onda kada kazivač koji piše smatra da je »adequate literate«.[28]

To je vrlo zanimljiva misao. No sumnjam da su oba produkta polupismenih pripovjedača na istoj razini. Smatram da već sâm pismeni izričaj uvijek predstavlja modifikaciju. Pa čak i u autentičnom obliku objavljen usmeni tekst[29] sadrži modifikaciju u smislu pojednostavljivanja jer sveukupan živi kontekst ne može biti obuhvaćen u cijelosti ni opširnim komentarom;[30] pritom ne uzimam u obzir činjenicu da se u znanstvenim publikacijama sam tekst »korigira,« uklanjaju se najočitije pogreške, ispravljaju se barem loše izgovoreni suglasnici ili počeci riječi kod kojih se pripovjedač zarekao, kao i neke izvanjezične popratne pojave, osobine indisponiranog pripovjedača (kašljanje, šmrcanje, kihanje) itd. Pored toga, govorna i pisana riječ imaju vlastite, međusobno različite zakone, koji se ne mogu ukinuti ili ujediniti ni u jednom od tih dvaju procesa

[27] Vidi u mojoj redakciji izdanje pismene ostavštine Ze života zapadlého vlastence, Praha 1977, str. 153—186.

[28] Démétrios Loukatos, Popular Narrators Passing on their Tales by Writing them down; the case of a semi-illiterate shepherd in Greece, u: VI Congress of the International Society for Folk-Narrative Research — Abstracts, Helsinki 1974, (naslov referata pod brojem 61).

[29] Što se tiče shvaćanja teksta, zastupam isto mišljenje kao i Maja Bošković-Stulli, koja pod tekstom podrazumijeva »pojedinu jezičnu realizaciju«; usp. njen komentar uz prilog K. V. Čistova u: Folk Narrative Research (v. bilj. 14), str. 170.

[30] Usp. Maja Bošković-Stulli, nav. dj. u bilj. 9, str. 7—8.

(osim ako — što je jedino teoretski moguće — kazivač vlada svojom pripovijetkom napamet, do u najsitnije pojedinosti, te je uvijek jednako pripovijeda, ne unoseći ni najmanje jezične promjene). No sa stajališta tematike koju smo odabrali moramo se prije svega zapitati: Kome je namijenjen usmeni, a kome pisani izričaj? Da li se uvijek radi o istom recipijentu? Mora li, dok piše, pripovjedač misliti na konkretnog recipijenta?

Slična sam si pitanja, premda doduše ne tako jasno formulirana s gledišta komunikacijskog sistema, postavio prije gotovo četvrt stoljeća, kada sam naišao na zapisane bajke Marije Bínove (rođ. 1902), pripovjedačice iz južne Češke. Svesci s njenim tekstovima pobudili su moju pažnju prije svega stoga jer su sadržavali ne samo originalne varijante opće raširenih tipova, već i neobično duge, komplicirane kontaminacije i obrade takve građe koja je samo sporadično registrirana, poput legende o đavoljem portretu (AaTh 819*),[31] za koju se dugo pretpostavljalo da je sačuvana u samo jednom ruskom primjerku,[32] dok danas poznajemo njene tri ruske varijante.[33] Kada sam se sve više počeo baviti pripovjedačkim stilom i kontekstom u kojemu su nastali pisani tekstovi, odlučio sam da čitav pripovjedački repertoar Marije Bínove snimim na magnetofonsku vrpcu. Neke sam pripovijetke snimio više puta kako bih kasnije mogao usporediti zapisane i usmene verzije. Budući da sam rezultate te analize djelomično već objavio,[34] ovdje će biti dovoljno da spomenem samo ono najbitnije, te da ranija zapažanja prikažem u novijem svjetlu.

Najprije se postavlja pitanje: Zašto je Marija Bínová zapisivala svoje pripovijetke? Da bismo na nj odgovorili, moramo, prije svega, uzeti u obzir što su za nju značile te pripovijetke. Bínová u njima vidi kulturno nasljeđe — sve je pripovijetke preuzela od svog oca, radnika u ciglani, koji ih je preuzeo od svog oca, a on ih je opet čuo od svoga. Ponosna na tu obiteljsku tradiciju, Marija Bínová nije željela da se njene pripovijetke izgube. No kada su joj djeca poodrasla, odjednom je ostala sama sa svojim repertoarom, pogotovo nakon što je sa sela preselila u grad, u České Budějovice, gdje njeno pripovijedanje nikoga nije zanimalo. No upravo u to vrijeme u pripovijetkama je našla utjehu — godinama je njegovala svog muža, koji je radeći u rudniku bio teško obolio i 1969. godine umro.

Kada bismo sada ustvrdili da je Marija Bínová pismeno fiksirala svoj inventar pripovijedaka samo zato da se ne zaboravi i da bi potomcima poslužio kao uspomena na nju, to bi bio tek manji dio istine. Ona je prvenstveno pisala iz druge pobude.

Iako se u usporedbi s Filoménom Hornychovom iz Kladskog, koju smo spomenuli na početku, Marija Bínová iz južne Češke, vješta pisanju, nalazi na

[31] Usmena i pismena varijanta M. Bínove u: Jaromír Jech, nav. dj. u bilj. 26, str. 96—99. Vidi i stilizaciju najprije u antologiji zapadnoslavenskih pripovijedaka Die gläserne Linde, Bautzen 1972 ,str. 243—248.

[32] N. P. Andreev, Ukazatel' skazočnyh sjužetov po sisteme Aarne, Leningrad 1929, tip *816.

[33] L. G. Barag, I. P. Berezovskij, K. P. Kabašnikov, N. V. Novikov, Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov. Vostočnoslavjanskaja skazka, Leningrad 1979, tip 819*.

[34] Jaromír Jech, nav. dj. u bilj. 26, str. 84—109.

suprotnom polu, obje te žene povezuju svijet pripovijedaka u koji one uranjaju da bi podnijele udarce sudbine, u svijet koji za njih predstavlja stvarnost mnogo stvarniju od one svakidašnje. To zatvaranje u samu sebe karakteristično je za Filoménu Hornychovu tokom čitava njena života — na takav ju je stav najprije natjerala njena teška sudbina, a kasnije i boravak u stranoj sredini nakon što je iz gotovo opustjelog sela u svojoj domovini bila preselila u industrijski velegrad Duisburg-Hamborn, kojeg se sada toliko boji da se ni za trenutak ne usuđuje napustiti zidove najamne kuće u kojoj stanuje.[35] S Marijom Bínovom stvari vjerojatno stoje nešto drugačije. O njoj kao introvertiranoj pripovjedačici možemo govoriti tek kasnije, kad više nije imala nikoga da mu pripovijeda i kad je živjela sasvim sama s teško bolesnim mužem. Upravo u to doba, otprilike prije godine 1957, zapisala je svoje pripovijetke. Magnetofonske sam snimke napravio tek 1967. i 1968. godine, no njeno se psihičko stanje do tada nije bilo promijenilo. Pripovijedala je meni, no stvarni je recipijent bio netko drugi — ona sama, upravo kao i onda kada je zapisivala svoje pripovijetke. Moje prisutnosti nije bila naročito svjesna, činilo se da je prisutnije sjećanje na oca, te nikad ne bi propustila da pripovijetku završi njegovom karakterističnom završnom formulom, koja se odnosila na njegov posao u ciglani; ona bi tokom pričanja doista utonula u sebe, doživljavala bi radnju, koja bi je ponekad uzbudila do suza.

Sa stajališta komunikacijskog sistema u ovom našem slučaju ne postoji velika razlika između dva tipa komunikacije, usmene i pismene. Bez obzira da li je prisutan »tehnički medij« — pisana riječ — ili se ostvaruje direktni usmeni komunikacijski čin, rezultat uvijek ostaje jednak jer je recipijent identičan ekspedijentu. Iako se — za razliku od izvođenja pjesama, gdje često nailazimo na strukturnu varijantu da su ekspedijent i recipijent identični[36] — ovdje ne radi o uobičajenom fenomenu, to ipak nipošto nije apsolutno sporedna pojava. Nazvao bih je autokomunikacijom.

Opisujući pripovjedačku situaciju u zapadnom predgorju Krkonoša, J. Š. Kubín je još 1915. godine zastupao slijedeće mišljenje: »Nitko ne priča samo sebi samom. Pripovijetka pretpostavlja skupinu znatiželjnih slušalaca, uglavnom pripadnika iste grupe kao i pripovjedač«.[37] Kad je godine 1924. Kubín pripremio za tisak drugi dio svoje zbirke iz toga kraja, naveo je ime pripovjedača koga su smatrali odličnim poznavaocem pripovijedaka i dodao: »On navodno priča čak i samome sebi dok radi na polju, što je iznenađujuća i vjerojatno usamljena pojava«.[38] Ako prihvatimo mišljenje da su takvi usmeni izričaji rijetki, ipak ćemo morati priznati da izvan folklornoga kazivanja autokomunikaciju nalazimo mnogo češće. Sve do danas se ljudi koji često govore naglas sami sa sobom smatraju čudacima. No da li će uvijek ostati tako? Nedavno su

[35] Jaromír Jech, Verfalls- und Regenerationsprozeß in der Volkserzählung, u: Festschrift Matthias Zender, Band II, Bonn 1972, str. 840.

[36] Kirill Čistov, nav. dj. u bilj. 14, str. 156.

[37] Josef Štefan Kubín, Lidové povídky u Podkrkonoší I — Podhoří západní, Praha 1964, str. 9.

[38] Josef Štefan Kubín, Lidové povídky z Podkrkonoší, II — Úkraji východní, Praha 1971, str. 8.

novine izvijestile o simpoziju psihijatara, održanom u Montrealu, na kojemu je dr M. Corricher iz Londona izložio svoju teoriju o autohipnozi. U »razgovoru sa samim sobom« Corricher vidi odličnu terapiju za ljudsku psihu i najbolji lijek protiv svakog oblika stresa. Corricher tvrdi da se u slučaju psihičkog umora, živčanog stresa ili u stanju depresije čovjek mora opustiti, smiriti, pa ako je potrebno, i glasno govoriti sam sa sobom.[39]

Na jednak se način može pretpostaviti da postoji i pismena autokomunikacija, čak bih se usudio tvrditi da do nje nužno dolazi. Pritom ne mislim na slučajeve kad autor sa zadovoljstvom čita vlastito djelo — ovdje bismo mogli citirati vrlo produktivnog češkog pisca F. X. Svobodu (1860—1943), koji je više puta naglasio da čita samo ono što je sam napisao. Autokomunikacija postoji već u stadiju nastajanja djela. Pisac ne piše samo za nepoznate recipijente, već u određenoj mjeri — a ona može biti različita — i za samog sebe. Čak i folklorist koji za djecu prerađuje folklorne tekstove proživljava slično iskustvo, mada su, doduše, njegovi samostalni zahvati bitno ograničeni zadanim predloškom. On ne može radi vlastitog zadovoljstva pronalaziti nova zbivanja ili nove situacije, no barem može uživati iznalazeći sitnice — dotjerujući detalje ili jezični stil — koje odgovaraju produktima »iz naroda,« te su u njima potencijalno sadržane. Uzevši sve to u obzir, indirektna pismena komunikacija kod Marije Bínove više se ne čini iznimnom.

U njenu slučaju pismena autokomunikacija doduše nije irelevantna, no valja priznati da je za nas — u okviru naznačene problematike — značajniji odgovor na pitanje da li pismene varijante mogu također pridonijeti razumijevanju folklora. Na prvi se pogled odgovor čini negativnim jer se zapisani tekstovi bitno udaljuju od usmenih pripovijedaka (književni jezik, jezični arhaizmi, djelomično književni stil, manja uloga dijaloga, opširni opisi i razmišljanja). Uostalom, ni usporedba koju sam objavio ne pokazuje suprotno: glavne poetičke zakone pripovijetke pisane varijante slijede ponekad čak i dosljednije nego usmeni oblici (npr. formulni početak spomenute legendarne pripovijetke o đavoljem portretu potpuniji je nego u snimljenoj varijanti), dok u tematskoj kompoziciji, kao i u tzv. ključnim dijalozima, one ostaju identične usmenoj interpretaciji. Obje su verzije, dakle, povezane jednakim kodovima, koji svi zajedno tvore konstantnu osnovu, »langue« pripovijetke u grubim okvirima.

Tim bismo putom mogli nastaviti i pokušati analizirati u kojoj mjeri drugi zapisani tekstovi sadrže takve kodove, te bi mogli poslužiti razumijevanju folklora; sadašnji se zapisi čine jasnijima od starijih, ponekad vrlo slobodnih obrada folklornih tekstova, kod kojih se jezgra, prisutna u direktnom komunikacijskom procesu, može vrlo teško ili se uopće ne može sa sigurnošću odrediti. Noviji zapisi sadrže sve važne tehničke podatke, kojima je zadaća da što vjernije predoče pripovijetke koje i dalje žive u usmenim oblicima. No to bi već bila tema za poseban prilog. Stoga bismo sada, uz neka dodatna zapažanja, željeli rekapitulirati dosadašnje izlaganje, te povući općenitije zaključke, koji ne važe samo za folklornu prozu.

[39] Informacija potječe iz novina »Lidová demokracie« od 2. studenog 1979, str. 12.

Ovdje izloženi primjeri i razmišljanja u svojoj su sveukupnosti heterogeni. Prvo, njima u ovom članku nije uvijek posvećena primjerena pažnja, drugo, oni pripadaju i drugim sferama osim folklorne i, treće — a to želimo naglasiti, nipošti ih ne treba smatrati »prvorazrednim uzorcima«. Priznajemo da bi neki podaci mogli izgledati ništavni ili gotovo smiješni, kao npr. primjedba o izvanjezičnim popratnim pojavama kod indisponiranog pripovjedača, no one ipak očito utječu u negativnom smislu na komunikacijski tok. Nebitne bi mogle izgledati i druge primjedbe, poput one o teoriji autohipnoze, ali ta nam teorija omogućava kompleksno sagledavanje autokomunikacije. Dalji bi se prigovor mogao odnositi na ekskurs o autokomunikaciji za vrijeme pismenog i usmenog procesa. Taj bi se ekskurs — naročito ako se uzme u obzir prividno netipičan slučaj Marije Bínove — mogao činiti nepotrebno razvučenim ukoliko se smetnu s uma tendencije u razvoju folklora koje su nedavno nazvane »asimilacijama oblikā kontaktne i tehničke komunikacije«.[40] Ukratko, željeli smo pokazati da tu problematiku valja osvijetliti s najrazličitijih strana, te da simplifikacija može dovesti do nepotpunog, jednostranog prikaza.

No sve to nipošto ne znači da želimo poreći važnost direktne usmene umjetničke komunikacije kao krajnje relevantnoga kriterija za razumijevanje folklora, ili barem njegovih jezičnih oblika. Kažimo još jednom izričito da taj kriterij može biti shvaćen preširoko, ali i preusko; dodajmo još nekoliko primjera za ilustraciju.

K. V. Čistov također ne naziva svaki »usmeni produkt« folklorom, već samo onaj historijski uvjetovan, u njegovu slučaju onaj koji se odnosi na kulturnopovijesnu situaciju Rusije u 18. i 19. stoljeću.[41] Da je usmenost nekad bila komunikacijski oblik i folklora kao i »visoke« književnosti, opće je poznata činjenica. Ne bi se moglo reći da nedostaju stara pisana svjedočanstva, do sada nedovoljno razmotrena s folklorističkog stajališta, koja svjedoče o vremenskom prioritetu momenta usmenosti kod mnogih pripovijedaka; spomenimo izvještaj Poggia Bracciolinija, oca facecije, o usmenim izvorima njegove zbirke,[42] koja se tek djelomično može pribrojiti folkloru. Slična je stvar i s vicevima, naročito onim političkim, u stadiju kad žive tek skriveni, kao predaja što kola »od usta do usta« (usp. antifašističke viceve za vrijeme drugog svjetskog rata u okupiranim zemljama); ovdje bi također bilo jednostrano govoriti samo o folklornim izričajima. Ili bi, što se tiče usmenosti, možda trebalo oboriti granice i proširiti predmet istraživanja u beskonačnost?

Budući da je područje na kojemu djeluje usmenost toliko široko i s obzirom na to da postoji mogućnost proučavanja folklornog pjesništva i na temelju

[40] Milan Leščák, Asimilácie foriem kontaktnej a technickej komunikácie, referat na seminaru o proznim vrstama u narodnoj tradiciji današnjice, Smolenice 29.—31. listopada 1979. (u tisku).

[41] Kirill V. Čistov, nav. dj. u bilj. 8, str. 349.

[42] Poggii Florentini, oratoris clarissimi, Confabulationum seu Facetiarum liber... — Citirano prema početku (bez naslovne stranice) inkunabule u Državnoj knjižici ČSSR u Pragu, sign. 44 G 6, fol. 101v — 102r, br. 275 (srpskohrvatski prijevod: Podjo Braćolini, Liber facetiarum, Knjiga šala, Veselin Masleša, Sarajevo 1962). Usp. nadalje Jaromír Jech, Vladimír Křížek, Nejstarší literární doklady českého původu o Karlových Varech, »Minulostí Západočeského kraje«, 15, Plzeň 1979, str. 196.

pisanih oblika, valja istaknuti i druge kriterije. Tako ponovno stižemo do stvarno ili tek prividno prevladane koncepcije kolektivnosti, promatrajući je sada na temelju kontaktnoga komunikacijskog čina (ograničenost na kolektivnu svijest i kolektivnu normu, na kolektivnog nosioca — kolektivnog pošiljaoca i primaoca folklornog teksta);[43] ili što se tiče pojma današnjeg folklora može se čuti zahtjev da »glavni atribut ostane kolektivnost i osnovna estetska potreba.«[44] Po njemu sve promjenljive pojave (= kriterije ili obilježja) povezuje **»element stvaralačkog udjela narodnih masa,** koji se očituje i u stvaranju kao i mnogostrukim mogućnostima produktivnog prihvaćanja, uklapanja u vlastite načine života i mišljenja, u aktivnom čuvanju i mijenjanju, u aktualizaciji, u potpuno ili djelomično novom oblikovanju«.[45] Time bismo, naravno, dospjeli natrag, tako reći na početak našeg priloga, te bismo se morali pozabaviti pojmom naroda.

Iz svega do sada rečenog proizlazi da davanjem prednosti kriteriju direktne usmene umjetničke komunikacije ne smijemo ispustiti iz vida »dodatne« kriterije ili obilježja. Ovdje, naravno, postoji — sasvim teoretski — mogućnost konvencije, dogovora o tome što ćemo, a što nećemo podrazumijevati pod nazivom folklorne proze i folklornog pjesništva uopće. No na dohvat ruke — već prema prisutnosti ili odsutnosti kriterija i obilježja o kojima je riječ — leži još jedno rješenje: razlikovanje više stupnjeva, više razina, više značenja folklornog pjesništva, pri čemu svakako u igru ulaze i socijalni i povijesni momenti.

Prevela s njemačkog M. Häusler

[43] Milan Leščák, nav. dj. u bilj. 18, str. 137.

[44] Libuše Volbrachtová, Úloha jednotlivce jako nositele folklórní tradice, referat na seminaru (v. bilj. 40). Informacija potječe iz umnožene okružnice Krátká sdělení slovesně folkloristické komise, Národopisná společnost československá při ČSAV, Praha 1979, br. 1, str. 4—5.

[45] Uvod Hermanna Strobacha u: Deutsche Volksdichtung — Eine Einführung, Leipzig 1979, str. 19.

OLDŘICH SIROVÁTKA
(Brno)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Pisani folklorni oblici

Za razliku od tzv. polunarodne (pučke) književnosti, postoje i oblici prave narodne poezije koji pripadaju sistemu folklora premda se pojavljuju u pisanom obliku. Pisanim folklornim tekstovima pribrajaju se kod Čeha i Slovaka natpisi na kućama, spravama i dijelovima pokućstva, na posudama, uskršnjim jajima, dijelovima narodne nošnje, na grobovima. Posebno su mjesto u prošlosti zauzimala ljubavna pisma kao vrsta folklora. Pisani folklor ima svoju vlastitu tradiciju i autonomne žanrove. U članku se razmatraju njihove kompozicije, ritmovi, rime, asonance, figure, versifikacija. Natpisna se poezija nije prenosila pismom nego pamćenjem. Ona pripada običajima, ceremonijalnom folkloru i djeluje u životnom kontekstu. Natpisne vrste folklora, premda se u njima komunicira pomoću pisma, pripadaju legitimnoj narodnoj poeziji i narodnoj tradiciji. One sadrže formule koje se prenose pamćenjem, ali se manifestiraju tek pomoću pisma. Možda bi u definiciji folklora trebalo uzeti u obzir i činjenicu da se njegova produkcija temelji na kolektivnom pamćenju.

Istraživač koji nastoji odrediti hijerarhiju i odnos između umjetničke književnosti i narodne tradicije folklora, između oba će područja literarnog stvaralaštva kao prijelaznu zonu smjestiti tzv. polunarodnu ili pučku produkciju, koja u različitoj mjeri sadrži obilježja obiju sfera, no koja ipak živi i širi se u pisanom obliku. S druge strane, tu produkciju odlikuju neka svojstva narodne poezije, folklora; njeni stvaraoci potječu iz naroda, njene su teme, motivi i

poetska izražajna sredstva usko povezani s narodnom tradicijom. »Polunarodnoj« produkciji pripadaju, između ostalog, ulične balade (Bänkelsänge), neki stihovi književnih autodidaktâ, laika i tzv. prazničnih pjesnika, zapisi u djevojačkim spomenarima i albumima, ali i neki mlađi oblici, npr. izreke i stihovi u vinskim knjigama.

No pored tih »polunarodnih« oblika postoje i oblici prave narodne poezije koje valja pripisati folkloru iako su fiksirani tekstom, te je glavni oblik njihova postojanja pisani tekst. Oni se pojavljuju u mnogim tradicijama narodne kulture; H. Bausinger, da spomenemo samo jedan primjer, naziva ih natpisima, raspravljajući o njima u svojem djelu **Oblici »narodne poezije«.** Za razliku od tzv. polunarodne poezije nitko ne sumnja da ti oblici u potpunosti pripadaju sistemu folklora.

Spomenuti modaliteti imaju svoje mjesto i u češkom i slovačkom folkloru. Istraživač koji se bavi narodnom pjesmom, dječjim folklorom, pripovijetkama, predajama ili šaljivim pričama, navikao da se služi tisućama, pa čak i desecima tisuća zapisa i tipova, te će oblike »pisanog« folklora možda smatrati suviše sporadičnim i beznačajnim. Takvo je mišljenje uglavnom i opravdano. Pisani se oblici ne mogu usporediti s najraširenijim vrstama folklora, onim pjevanim i govorenim. No ne smijemo zaboraviti da je pisani folklor u prošlosti bio vrlo rijetko sakupljan, te da o njemu imamo vrlo malo svjedočanstava. Stoga je razumljivo da ipak nije tako rijedak i neuobičajen.

Pisanim folklornim tekstovima pribrajaju se i natpisi na kućama i dijelovima građevina. U češkoj i slovačkoj narodnoj kulturi takve natpise susrećemo, prije svega, na zabatu drvenjara (»kozub«), na stropnim gredama i zidovima vinskih podruma, oko preša za grožđe:

Blagoslovi ovu kuću, Gospodine,
podignuh je, ne znam komu.
Podigao Jura Mikuláščík.
(1772)

Hospodin požehnej tomu domu,
postavil sem nevím komu.
Postavil Jura Mikuláščík.
(1772)

Vinogradi, vinogradi,
dobro vince dajete . . .
Ne pijte nikad vodu.

Vinohrady, vinohrady,
dobré vínko dáváte . . .
Nepijte nikdy vodu.

Natpisi se često nalaze na spravama i dijelovima pokućstva, na kolima i saonicama, na kacama za pranje, prešama i vinskim bačvama.

Mojoj djeci na spomen.
(1883)

Na památku mým dítkám.
(1883)

Tko iz grožđa vino želi
praviti,
ne smije pritom na Boga
zaboraviti.

Kdo chce zde z hroznú víno
tlačiti,
nesmí na Boha zapomenouti.
(1862)

Slične natpise nalazimo i na keramičkim i staklenim posudama:

Tko vlastitom ništa ne
priušti tijelu,
taj ne priušti ni drugome što.
Poneki je tako škrt i zao,
da ne bi ni pare za pivo dao,
u krčmu svrati tek koji put,
pa se zavuče u neki mračni kut,
najede se pita i kolača,
baš poput vrijedna orača.
(Na jednom vrču iz 1709)

Kdo nepřeje tělu svému,
ani nepřeje co jinému.
Mnohý jest tak velmi skoupý,
za krejcar piva nekoupí,
ani do hospody nejde,
raději někam v kout vejde.
Zabije babu nebo koláč,
pojí jako notnej voráč.
(1709)

Naročito često susrećemo, prije svega u nekim regijama Češke i Moravske (u Slovačkoj ih ne nalazimo), natpise i stihove na obojenim uskršnjim jajima koja su djevojke običavale poklanjati svojim draganima. To su većinom ljubavne izjave, često sentimentalno, rjeđe duhovito obojene.

Kotrljaj se jajašce putem
onim,
do dragana mog što ga volim.

Kúlaj sa vajíčko,
tam,
koho ráda mám.

Ljubičica miriše,
kopriva pali,
srdašce me boli
jer se netko njime šali.

Fijalka voní,
kopřiva pálí,
mé srdéčko bolí,
když je někdo šálí

Od koga za koga,
nikom nije do toga.

Od koho pro koho,
žádnému nic do toho.

I da se gore sasuše
i presahnu kiše,
ljubila bih te,
moj Jožek, još više.

Dyby hory poschly
a přestaly děšče,
milovala bych ťa,
můj Ozéfku, ešče.

Nemoj, Jožek, ljutu piti,
košulju ćeš i gaće propiti.
Srca što ih vjernost spoji,
sila ljudska ne razdvoji.

Nepi, Jožko, gořalenku,
ztratíš gatě, košulenku,
Srdce, které věrnost pojí,
síla lidská nerozdvojí.

U češkoj i slovačkoj narodnoj kulturi ponekad nalazimo i natpise izvezene na dijelovima narodnih nošnji, npr. na maramama što su ih djevojke za Uskrs poklanjale mladićima koje su priželjkivale.

To je marama,
što mi je pokloni dragana,
a ja ću joj je iskupiti,
da ne bi plakala.

Toto je ten šáteček,
co mě milá dala,
a já ti ho oplatím,
aby neplakala.

Dođi k nama, najdraži,
na uskršnji dođi dan,
za tebe je spreman
u škrinji poklon lijep.
Vezena marama,
tä kome da je darujem,
tebi, krasni mladiću,
jer drag si meni,
kad zalaziš k nama.

Dojdi k nám, šohajku,
dojdi na šlahačku,
mám prichystanú
v truhlici výslužku.
Ten šáteček vyšívaný,
komu já ho dám,
tobě, šohaj malovaný,
že ťa ráda mám,
že ty chodíš k nám.

Natpisnoj narodnoj poeziji pripadaju i natpisi na grobovima. Pritom ne mislim na epitafe mlađeg i najmlađeg datuma, koje danas susrećemo na gradskim i seoskim grobljima (iako su mnogi od njih nastali po uzoru na formule i šablone narodne umjetnosti). Epitafska svjedočanstva tradicijskog obilježja nalazimo, prije svega, u starijim natpisima:

U Gospodu preminulom
Cimbura Jánu
podigoše ovaj križ
sinovi njegovi.

Zemřelému v Pánu
Cimburovi Jánu
postavili nyní
kříž ten jeho syni.

Ovdje leži Prus,
što pojede kozjeg mesa kus,
pa mu puče trbuh,
te ga ovdje pokopaše.

Zde leží Prus,
snědl kozy kus,
až mu praskl jeho nácek,
pochován je na ten plácek.

(Na križu jednog pruskog vojnika,
koji je umro u ratu godine
1866. kod Litomyšla
pošto se prejeo.)

Iz današnjeg su folklora Čeha i Slovaka gotovo sasvim nestala pisma, prije svega ljubavna. Prošlih su stoljeća, pa još i početkom ovoga pisma pripadala omiljelim vrstama folklora. Upotrebljavajući često utvrđene fraze, šablone i opće poznata poetska izražajna sredstva, ljubavna su pisma nastajala u iznimnim, gotovo svečanim prigodama. Slovački je folklorist A. Melicherčík o toj temi pisao: »Odlikovala su se posebnom vanjštinom. Papir na kojem je pismo pisano obrezivao se u obliku srca, zvijezde ili kombinacije obojega. Kad se takva pošiljka rastvorila, izgledala bi poput izvezene marame. Pojedini su se stihovi

pisali kružno jedan za drugim ili jedan ispod drugog na pojedine dijelove tako obrezanog papira. Najčešće se za svaki redak upotrebljavala druga vrsta tinte. Osim toga, pismo je bilo isprepleteno šarenim svilenim trakama. Početak pisma i omot bili su ukrašeni šarenim ornamentima sa srcem, golubicom, cvijetom i sl. kao središnjim motivom. U tim se pismima ponekad na vrlo osebujan i zanimljiv način isprepletala poetska, likovna i ornamentalna mašta našeg naroda. Ona svjedoče o stvaralačkoj snazi poetskog dara naroda, te o njegovoj sposobnosti raznolikog umjetničkog izražavanja ... Svaka je seoska djevojka znala napisati takvo pismo jednako kao što je umjela vesti ili u platno utkati ornamente, grančicu, cvijet, srdašce ili zmijicu ...«

Dragi Alojz!

Već sunce je izišlo, pa se sjetih,
da bilo bi dobro, mili moj, napisat ti pismo.
Pozdravljam te preko zelenoga gaja,
preko polja, vrtova i crvenih ruža.
Iz kamena tvrdog voda izvire,
tvoja dragana misli na tebe.
Na ovaj dan svetog Alojza,
neka ti Bog podari zdravlje, sreću, kruha i vina u izobilju,
a po smrti kraljevstvo nebesko.
S Dunava vjetar žitnim klasjem njiše,
ne zaboravi, dragi, tko ti danas piše.
Već taj kratki list srcem završavam
i tebe iskreno, lijepo pozdravljam
i svu sreću u životu tebi želim.
Tvoja najvjernija

Terezia Turinić.

Milý Aloizko!

Už slnečko vyšlo, na mysel mi prišlo,
že by ci, muj milý, napísat se zešlo.
Já ce pozdravujem pres háje zelené,
pres pole, zahrady a rúže červené.
Z kamena tvrdého vodička vyvírá,
tvoja frajeročka na tebe spomíná.
Vinšujem ci na tento den svatého Aloiza,
aby ci dal Panbu zdraví, ščascí, hojnost vína, chleba,
a po smrci království nebeské.
Od Dunaja veter žitným kláskem kníše,
nezabudni, milý, kdo ci dneská píše.
Už tento list ktátký se srdca skončujem
a teba úprimne, pekne pozdravujem
a ščaslivé žicí ráz vinšujem.
Tvoja nejvernejšá

Terezia Turinić.

Prema današnjim običajima nekadašnja ljubavna pisma u izvjesnom smislu nadomještaju svadbeni telegrami. Iako sastavljeni prema unaprijed određenim shemama, oni ipak pokazuju stanovit stupanj promjenljivosti. Njihovi stihovi, epigrami i sentencije različitog su i raznovrsnog porijekla, koje obuhvaća široko područje, počevši od službene književnosti starijeg i novijeg doba pa sve do narodne pjesme i laičkih produkata samog pošiljaoca. Te se telegramske čestitke čitaju u određenom trenutku svadbene svečanosti (dok uzvanici sjede za stolom). Čitanje takvih telegrama poučan je i vedar dio programa i svakako mu se može pridati značenje običaja.

Mnogo sreće, mnogo ljubavi,
dogodine dvije zlatokose
djevojčice.
Za dvije godine: Majčice,
molimo te bratašca.

Zbogom šljivovico,
zbogom klekovačo,
od danas moju plaću
ubire moja bolja polovica.

Nek Vam sreća s neba slijeće,
do tri goda sedmero djece.

Do crkve krokom,
u krevet skokom —
a dogodine sin nek kriči
pod oblokom!

Vel'a šťastia, vel'a lásky,
do roka dve zlatovlásky.

O dva roky: Mamička,
prosíme si bratříčka.

Zbohom slivovička,
zbohom borovička,
od dneskajška výplaty
berie moje polovička!

Nech Vám šťastie z neba letí,
za tri roky sedem detí.

Do kostela krokom,
do postele skokom —
a do roka nech syn kričí
pod oblokom!

* *
*

Pisani oblici folklora bliski su natpisima na građevinama, spravama, pokućstvu, keramici, staklu, odjeći, nošnji i dr., koji, međutim, ne sadrže takve cjelovite tekstove i nisu sastavljeni u stihovima, već se sastoje samo od oznake godine, imena ili inicijala, kristograma itd. Na prvi bismo pogled mogli pomisliti da se radi samo o prenošenju poruke, npr. kada je kuća podignuta i tko je bio vlasnik. No pored te praktične funkcije estetska ima također značajnu ulogu: znakovi (slova, brojevi) uklapaju se u razne ornamente, s kojima čine nedjeljivu cjelinu. Ovdje se, dakle, u stvari radi o oblikovnim fenomenima, upotrebljavaju se grafička i slična izražajna sredstva; no to ipak nije folklor ni narodna poezija.

Neki produkti pisanog folklora potječu iz drugih vrsta usmeno prenošene poezije. To su najčešće sekvence pjesama, uglavnom ljubavnih i šaljivih, zatim

varirane poslovice **(Ako sam i djeva blijeda, al' me majka bilo komu ipak ne da — Třeba já su dívka bledá, ale ňa maměnka ledakomu nedá. Vinogradi, vinogradi, dobro vino dajete — Vinohrady, vinohrady, dobré víno dáváte).** Takvi slučajevi ipak predstavljaju tek malen dio natpisnih tekstova. Svojim je najvećim dijelom pisani folklor nastao direktno na tlu natpisnog narodnog stvaralaštva, kao tekstovi s vlastitim metodama kompozicije i vlastitim poetskim izražajnim sredstvima, kojima pripada sasvim jedinstvena funkcija. To svjedoči o vlastitoj tradiciji te vrste folklora s vlastitim autonomnim žanrom ili, bolje rečeno, autonomnim žanrovima.

Razni oblici natpisnog folklora pripadaju sitnim formama folklora. Većinom se sastoje od jednog ili dva para stihova; veće tvorevine, prije svega ljubavna pisma, susrećemo samo iznimno. (Svadbeni telegrami sadrže najmanje četiri, a najviše 50 riječi, no najčešće se sastoje od 2 ili 4 stiha s 10 do 20 riječi). Kompozicija im je uvijek jednostavna, većinom dvodijelna. Osim nekoliko iznimaka, sastavljeni su u stihovima (prema slogovnoj shemi), prozne tekstove susrećemo vrlo rijetko. U stihovima pisanog folklora važna uloga pripada ritmu, rimi i asonanci. Stihovi su najčešće vezani parnim srokom ili asonancom. U versifikaciji nalazimo neka obilježja tipična za govorene stihove, kakve poznajemo npr. iz svadbenih govora ili zdravica, dok, naprotiv, potpuno nedostaju obilježja knjiškog stiha. Odatle možemo zaključiti da natpisna poezija nije prenošena pismom već pamćenjem. Pismo služi samo kao manifestacija, kao materijalizacija takvih tvorevina.

Od jezičnih poetskih izražajnih sredstava u natpisnoj poeziji najčešće susrećemo ponavljanje **(Leti, pisamce, leti... — Leť, psaníčko, leť... Kotrljaj se, kotrljaj, crveno jajašce — Kotúlej se, kotúlej, červené vajíčko...)**, zatim paralele **(Sjedim kao omamljen — Sedím jako omámený. Momak kao ptica — Synek jako pták)**, neobične epitete i inverzije, eufonijsku građu stiha, paralelizme, kontraste, pretjerivanja, gradacije itd. Sva ta izražajna sredstva proizlaze iz posebne funkcije i poetske stilizacije natpisnog folklora.

Stvarna poruka natpisnog folklora većinom ima karakter sentencije, gesla, duhovite poslovice ili sažete izreke **(Iz iskrena srca raste stablo, a u lažno bije grom — Z upřímného srdce roste strom, a do falešného ať bije hrom).** Ukoliko natpisi poprime epigramski karakter, u njima se javljaju ironija, parodija i sarkazam koji kulminiraju u poanti **(Ne penji se za djevojkom preko plota, pa nećeš poderati gaće — Nelez za děvčaty přes ploty, nebudeš mít roztrhané kalhoty. Djevojke najmlađe vole dječake najviše — Děvčata nejmladší majú chlapce nájradčí).**

Kao što nas je u svom poticajnom djelu o sitnim književnim oblicima **(Małe formy literackie)** upozorio poljski književni stručnjak Jan Trzynadlowski, takve književne tvorevine, bilo da pripadaju umjetničkoj književnosti ili folkloru, nikad ne postoje autonomno. One se uvijek nalaze u zavisnom ili podređenom odnosu: ili djeluju u stvarnom, materijalnom kontekstu (natpisi na građevinama ili tekstovi na keramici i staklu) ili su vezane za situaciju u kojoj se pojavljuju. To znači da takvi folklorni fenomeni kao što su natpisi pripadaju običajima, ceremonijalnom folkloru, te da sami vrše ceremonijalnu funkciju.

Obojena uskršnja jaja i uskršnje marame što ih djevojke poklanjaju mladićima, boce koje za svadbene gozbe stoje na stolu, cehovski vrčevi, svadbeni telegrami itd. — svi su ti fenomeni čvrsto ukorijenjeni u životu naroda.

Takvi oblici natpisnog folklora najčešće predstavljaju spomen-darove: primalac ih dobiva za spomen, za sjećanje. Stihovi, imena i brojevi godina urezuju se u stropne grede da bi podsjećali na onoga tko je podigao kuću, uskršnje je jaje uspomena na darovatelja itd. Tekst i elementi oblikovanja obraćaju se adresatu s veće ili manje prostorne ili vremenske distance. Gotovo svi tekstovi raznih natpisa individualno su obojeni, njihova poruka je povjerljiva, intimna i upućena malom krugu ljudi. Natpisi na spravama i pokućstvu ukazuju na konkretnu osobu, na subjekt poruke, koja je izradila, odnosno dala izraditi natpis. U tom pogledu najdalje idu ljubavna pisma i tekstovi na uskršnjim jajima i maramama: oni se obraćaju samo jednom jedinom adresatu i predstavljaju u stvari najintimniju folklornu vrstu.

Tzv. pisani folklor većim je dijelom očito nastao u prošlim stoljećima, te u prvim desetljećima našega. No njegova najstarija svjedočanstva mnogo su starija; tako npr. početke natpisnog folklora za njemačko jezično područje istraživači datiraju u 15. stoljeću. U češkim su krajevima neki oblici folklornih natpisa u toku vremena zaboravljeni; to prije svega vrijedi za natpise na uskršnjim jajima, stihove na uskršnjim maramama, ljubavna pisma, starije grobne natpise i sl. Neki su se oblici, naprotiv, iznova razvili, npr. svadbeni telegrami, koji se kod nas svakako mogu smatrati pomodnim elementom u ceremoniji sklapanja braka, što je, prema mišljenju Viliama Oberta, rezultat kolektivnog procesa koji se odvija u varijacijama i ciklusima.

Smatram da nema elemenata koji bi nas sprečavali da sva ta jezična svjedočanstva narodne kulture smatramo folklorom, folklornim stvaralaštvom, narodnom tradicijom ili narodnom poezijom. No kakvo stajalište valja zauzeti prema teorijama koje su posljednjih godina na temelju teorije komunikacije razvili Dan Ben-Amos, K. V. Čistov, Ernst Klusen i dr.? Oni definiraju folklor kao kontaktnu kulturnu komunikaciju, gdje se kontakt ostvaruje u malim grupama. Gledajući striktno sa stajališta teorije komunikacije, u slučaju pisanog folklora svakako nedostaje neposredan kontakt komunikacijskog čina; komunikacija se vrši pomoću tehničkog medija, tj. pisma.

Pa ipak, natpisne vrste folklora nisu iznimka, natpisi ne predstavljaju bastarde pravog folklora. To su vrste koje u cijelosti pripadaju narodnoj poeziji i narodnoj tradiciji. Ako, u usporedbi s ostalim vrstama, čine tek sitnu manjinu, u sistemu folklora ipak se ne nalaze iznimno već sasvim legitimno. U narodnoj kulturi i narodnoj tradiciji one, naime, zauzimaju posebno mjesto, te obavljaju funkcije koje druge vrste ne ispunjavaju, niti ih mogu ispuniti. Pisane su vrste naročito prikladne da pomoću drva, keramike, stakla, kamena, papira i sl. zajedno s pismom održe stalnu vezu između interpreta i adresata, dakle, između subjekta i objekta (primaoca) informacije. A upravo tu funkciju ne mogu izvršiti ostali folklorni tekstovi, koji se temelje na kontaktnoj komunikaciji.

No da li je to obilježje — neposredna interpersonalna komunikacija — potrebno, pa čak i neophodno za definiciju folklora? U slučaju natpisnog folklora folklorni je karakter očito drugačije motiviran i određen: prije svega normama, šablonama, stereotipima i formulama nastalim u određenoj grupi ili, bolje rečeno, u više sličnih socijalnih grupa čijim običajima pripadaju. Kao osnovu posvuda nalazimo šablonu ili formulu koja se prenosi usmeno, prema pamćenju, no koja se manifestira ipak tek pomoću pisma. Kad je poljski istraživač J. S. Bystroń pisao o ljubavnim pismima kao folklornoj vrsti, njihov je folklorni karakter obrazložio upotrebom čvrstih formula i ustaljenih fraza. No ono što nazivamo »formulama« i »stereotipima« vjerojatno u sebi krije dublje i dalekosežnije procese na kojima se temelje značajke folklornog stvaralaštva.

Ne bi li u definiciji folklora i njegove produkcije trebalo također uzeti u obzir činjenicu — kao što neki istraživači i čine — da pamćenje ovdje igra znatnu ulogu, da se produkcija temelji na kolektivnom pamćenju? »Narodna se tradicija znatnim dijelom manifestira kao umijeće pamćenja«, pisao je sovjetski istraživač M. M. Plisecki. I na drugome mjestu: »Narodna tradicija posjeduje jednu značajku kojom se razlikuje od književnosti: u folklornom procesu odlučujuću ulogu ima pamćenje«. Ne bi li uopće bilo uputno ponovo preispitati i ocijeniti sva obilježja i svojstva folklora — usmenost, uvjetovanost tradicijom, kolektivnost itd.?

Prevela s njemačkog M. Häusler

Literatura

H. Bausinger,
Formen der »Volkspoesie«, Berlin 1968.

D. Ben-Amos,
Toward a Definition of Folklore in Context, »Journal of American Folklore«, sv. 84, br. 331, 1971, str. 3—15.

M. Bošković-Stulli,
O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima, Umjetnost riječi«, 17, Zagreb, 1973, str. 149—184. i 237—260.

J. S. Bystroń,
Ethnografia Polski, Poznań 1947.

K. V. Čistov,
Poètika slavjanskogo fol'klornogo teksta, u: **Istorija, kul'tura, ètnografija i fol'klor slavjanskih narodov,** Moskva 1978, str. 299—329.

K. V. Čistov,
Špecifikum folklóru vo svetle teórie informácie, »Slovenský národopis«, 20, 1972, str. 345—360.

E. Klusen,
Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969.

J. Kolbuszewski,
Wiersze cmetarne, »Literatura Ludowa«, sv. 2, 1976, str. 3—17.

A. B. Lord,
Der Singer erzählt. Wie ein Epos entsteht, München 1965.

A. Melicherčík,
Slovenská ľudová lyrika. u: **V širom poli studienčka,** Bratislava 1961, str. 11—20.

V. Obert,
K interpretácii textu, medzitextových vzťahov i štýlu svadobných telegramov, »Slavica Slovaca«, 11, 1976, str. 369—377.

M. M. Pliseckij,
Rol' pamjati v fol'klornom processe, u: **Problemy fol'klora,** Moskva 1975, str. 53—60.

O. Sirovátka,
Sociální kontext folklorní komunikace, »Slavica Slovaca«, 11, 1976, str. 329—335.

J. Trzynadlowski,
Małe formy literackie, Wrocław 1977.

A. Václavík,
Tradície ľudovej drevorezby, Bratislava 1936.

Popis izvorā upotrijebljenih primjera

J. Brukner, J. Filip,
Větší poetický slovník, Praha 1968, str. 108.

M. Bureš,
Putování za šátkem, džbánem a holubičkou, Havlíčkův Brod 1960, str. 41.

B. Dubňanská,
Z našich dějin, Uherské Hradiště 1940, str. 46.

V. Frolec,
Tradiční vinařství na Moravě, Brno 1974, str. 114.

M. Kašlík,
Štíty valašských chalup, »Naše Valašsko«, 7, 1941, str. 167.

A. Šorm,
Hřbitovní plevel. Podivné hřbitovní nápisy, »Český lid«, 25, 1925, str. 7.

K. Šourek,
Volkskunst in Bildern, Praha 1956, str. 207.

A. Václavík,
Podunajská dedina v Československu, Bratislava 1925, str. 274.

A. Václavík,
Výroční obyčeje a lidové umění, Praha 1959, str. 451—469, 472.

DOROTA SIMONIDES
(Opole)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Može li se pisana tradicija smatrati folklorom?

Kriteriji za određivanje folklora jesu kolektivna obrada, simultano postojanje varijanata i usmeno, direktno prenošenje. No postoji i građa koja se može svrstati u folklor premda ne odgovara svim navedenim kriterijima. Njoj pripadaju i spomenari, kojih se građa prenosi pismeno. Nakon prikaza obilježja i kratkog historijata spomenarâ daje se u članku analiza građe iz oko dvije tisuće poljskih đačkih spomenara iz godine 1903. do 1979. Pokazuje se kako se autorske pjesme i aforizmi pretvaraju u anonimne, kolektivne tekstove. Prikazuju se tematika, izražajna sredstva, leksika, formule. Jezik i sadržaji spomenarskih tekstova svečani su i patetični nasuprot vulgarnoj usmeno prenošenoj građi iste generacije. Lanac spomenarske tradicije funkcionira pismeno, prepisivanjem. Spomenari pokazuju da kriterij usmenosti i izravnoga kontakta nije više obvezatan za svrstavanje nekog djela u folklor, nego se može zamijeniti povratnom vezom između pošiljaoca i primaoca u trenutku stvaranja djela.

U poljskoj se terminologiji već duže vrijeme sve pojave koje pripadaju području »narodnog blaga« i »narodnog pjesništva« nazivaju folklorom, a grana znanosti koja ih proučava folkloristikom. Sastavni dijelovi toga pojma, »folk« i »lore,« danas više ne odgovaraju svojem izvornom smislu, a sam pojam obuhvaća kvalitativno različite kulturne pojave i njihove raznovrsne aspekte. Kada je prije nekoliko godina preminuli američki folklorist F. L. Utley nastojao pronaći operativnu definiciju, došao je do zaključka da je gotovo svaka

znanstvena škola drugačije shvaćala taj pojam.[1] A sovjetski je znanstvenik V. J. Gusev ustvrdio da su pokušaji u pravcu napuštanja toga i povijesno raznoliko opterećenog pojma naišli na neuspjeh[2] jer se radilo o pojmu koji je tako duboko prodro u kulturnu svijest da nije mogao biti zamijenjen nijednim drugim.

Velika većina folklorista primjenjuje taj pojam još uvijek u značenju koje mu je dano u trenutku njegova postanka u 19. stoljeću, a kriterijima prema kojima se neko djelo pripisuje folkloru još se uvijek smatraju ovi momenti:

— anonimna kolektivna obrada u toku prenošenja,
— simultano postojanje varijanata i
— usmeno prenošenje.

Glavni kriterij čini usmena tradicija, čime se misli na situaciju kada se primalac i pošiljalac u isto vrijeme nalaze na istom mjestu (face to face). Time je primaocu neposredno dana mogućnost da svojom reakcijom utječe na oblik i sadržaj prenošenja.

Analizirajući građu koja se u ovom trenutku prenosi, dolazimo do zaključka:

— da u mnogim slučajevima tekstovi više nisu anonimni jer ih je sam pripovjedač zabilježio i potpisao;
— da je pripovjedač često dovoljno svjestan te činjenice, pa sam sebe smatra autorom dotičnog teksta iako se radi o varijanti poznatog sižea;
— nasuprot dosadašnjem shvaćanju (u smislu »seoske zajednice«) pojam »folk« obuhvaća široke krugove društva, gdje pojedine grupe, određene sredinom, zanimanjem ili životnom dobi, čine vlastitu supkulturu i posjeduju specifično znanje, »lore.«

Moraju li, prema tome, biti zadovoljeni svi navedeni kriteriji da bi djelo moglo biti svrstano u folklor?

U ovom ću se prilogu pobliže pozabaviti materijalom za koji smatram da, iako prenošen isključivo pismeno, bez sumnje pripada folkloru. Radi se o spomenaru, o albumu poezije, koji u ovom trentku slavi svoj trijumfalni »come back« među učenicima. Usput bih napomenula da školska sredina za etnografa predstavlja vrlo zanimljivo pokusno područje. Novi se materijali tu pojavljuju i šire intenzivnije nego bilo gdje drugdje. Obrađuju se i aktualiziraju brže, te i znatno kraće traju. Ovdje, tako reći, kao na usporenom filmu možemo promatrati postanak, trajanje i odumiranje konkretne građe, što se objašnjava dinamičnošću procesa intelektualnog razvoja kod omladine kao i kratkotrajnošću idolā i moda uvedenih posredstvom masovnih medija.

[1] F. L. Utley, Folkliterature: An Operational Definition, »Journal of American Folklore«, Vol. 74, Nr. 293, July-September 1961.

[2] V. J. Gusev, Fol'klor — istorija termina i ego sovremennye značenija, »Sovetskaja ètnografija«, 4, 1962.

Vratimo se sada spomenarima. Što nam taj naziv označava? U poljskom jeziku »pamietnik« je spomenar, zbirka kratkih pjesama ili aforizama što ih za vlasnika spomenara upisuju njegovi školski drugovi, učitelji i ostali znanci. Posjeduju ih isključivo djevojke. Nedostaje li u neke djevojke takva knjižica, ili je ona vlasništvo dječaka, neki će pedagozi to čak smatrati odstupanjem od norme. Sadržaj takvih albuma podlijegao je sličnim promjenama poput brojnih usmenih pripovijedaka ili pjesama kojima izvor nalazimo u dvorskom ili klasičnom pjesništvu; tà spomenar se i razvio iz spomenara kakve su posjedovale plemkinje i u koje su pjesnici i mislioci bilježeli svoje ime zajedno s kakvim stihom, aforizmom ili crtežom. Takve knjižice nastaju već u 16. stoljeću. Sa sve većom demokratizacijom i širenjem obrazovanja spomenari doživljavaju već spomenutu popularnost. Moja analiza obuhvaća građu sakupljenu iz preko dvije tisuće spomenara, koji potječu iz godina 1903. do 1979. Taj je materijal omogućio precizno istraživanje procesa preoblikovanja (folklorizacije), koji je pjesme i aforizme određenih autora pretvorio u anonimne, kolektivne tekstove.

U procesu folklorizacije možemo razlikovati tri stupnja:

1. U prvoj fazi spomenar je služio isključivo kao zbirka autografa, a sadržavao je izreke i pjesme koje su njihovi autori, potpisani ispod teksta, stvorili upravo za vlasnicu dotične knjižice.

2. Druga faza, koja nastupa otprilike s početkom našega stoljeća, donosi zapise roditelja, rođaka, odgajatelja i prijatelja. To su pjesme slavnih autora, kojih ime, međutim. nije uvijek navedeno, a često ćemo naići i na vlastite rime i izreke što ih je upisivač oblikovao po uzoru na stihove i misli drugih autora. Tek mjestimično naveden je i autor izvornog teksta. Mali dio zabilježenih tekstova potječe od samih upisnika.

3. U trećoj fazi, naprotiv, prevladavaju zabilješke školskih drugova i drugarica. Tekstovi potječu od njih samih ili su toliko izmijenjeni da se autor izvornog teksta više ne može razabrati. Oblik tekstova je, shodno tome, primitivniji i najčešće nipošto ne odgovara uzvišenosti sadržaja.

I ovdje, dakle, također vrijedi pravilo tipično za usmeno pjesništvo da pojedinačno, subjektivno biva potisnuto onim što je općenito prihvaćeno. To dovodi do stanovite ograničenosti oblika i tematike. Različiti se stihovi često ponavljaju, tako da nalazimo i četrdesetak varijanata pojedinih stihova. Najčešće su teme: prijateljstvo, vjernost do groba, velika platonska ljubav, majčinsko srce koje ne može razočarati, spremnost žrtvovanja za druge, nesebičnost, ljubav prema domovini i sl.

Kao poetska izražajna sredstva upotrebljavaju se:

— cvijeće sa slijedećom simbolikom:
ljubičica za skromnost,
ljiljan za neokaljanost
ruža s trnjem za promjenljivu sudbinu;

— minerali i metali:
mramor, granit, željezo, čelik kao simboli ustrajnosti i vjernosti;
— usporedba života s brodom što plovi po uzburkanom moru, ili s vjetrom koji savija trsku;
— poticanje na nesebičnost, skromnost, mudrost, vjernost i preziranje materijalnih dobara formulirano je uvijek imperativno.

Spomenuta uzvišenost sadržaja spomenarskih pjesama istaknuta je leksičkim izborom. Upotrijebljene riječi izražavaju duboko emocionalan stav prema životu, rime su prepune pozitivnih pridjeva, hipokoristika, umanjenica i patetičnih fraza. Iako se u mnogim stihovima susrećemo aktualni i moderni idoli poput B. Bardot, E. Presleya, E. Taylor, Travolte i dr., njihov se rječnik doima kao da potječe direktno od naših prabaka, te nema ništa zajedničko s aktualnim učeničkim žargonom. Stihovi su uglavnom građeni stereotipno. Početne formule najčešće glase:

— »Za sjećanje . . .«
— »Ne zaboravi me . . .«
— »Misli uvijek na mene . . .,«
a nalazimo ih u najrazličitijim varijantama.

Formule koje se pojavljuju u tekstu dijele se u grupe:

— pobliže opisuju vrijeme ili situaciju u kojoj bi se trebalo javiti sjećanje, poput:
— ». . . kada budeš tužna . . .«
— ». . . kada budeš baka . . .«
— ». . . kada te život bude teško kušao . . .«.

Naići ćemo i na apsurdne formule, kao:

— ». . . misli na mene kad budeš ležala u lijesu . . .« itd.
— nadalje, takve koje opisuju situaciju u kojoj se nalazi upisivač u trenutku kada unosi svoj tekst.

Na primjer:

— ». . . Sjedim za stolom i razmišljam što bih ti zapisao . . .«
— ». . . Šećem šumom i . . .«.

Pritom se naročito često pojavljuju ovakve formule: različite ptice ulijeću kroz prozor i nalažu upisivaču da zabilježi svoju poruku.

Zaključna formula, koja prethodi potpisu, podsjeća na situaciju kada je sklopljeno poznanstvo između upisivača i vlasnice spomenara. Na primjer:

— ». . . najboljoj prijateljici, koju sam upoznala u ferijalnom logoru . . .«
— ». . . mojoj dobroj školskoj drugarici iz Vb . . .«
— ». . . znanici iz vlaka . . .«

Svaki je tekst potpisan imenom i prezimenom i popraćen datumom. No od tog pravila ima izuzetaka, i to onda kada dječaci upisuju parodične stihove. Tada je potpisan kakav aktualni idol, na primjer Zorro, Don Diego, Presley, Travolta i sl. ili namjesto potpisa stoje perifraze:

— ». . . Jedan znani ali nepotpisani . . .«
— ». . . Razmisli tko Ti to želi . . .« i sl.

Navedeni citati ovdje su u doslovnom prijevodu, dok u originalu dolaze gotovo isključivo u rimovanom obliku.

Usporedimo li spomenarske tekstove s usmenom tradicijom iste generacije, ustanovit ćemo zanimljivu temeljnu razliku između obaju oblika.[3] I jezik i sadržaj pismeno prenošenih tekstova u spomenaru svečano su i patetično obojeni dok se, naprotiv, u usmeno prenošenom materijalu pojavljuju mnoge vulgarne i opscene teme i riječi. U usmeno prenošenoj tematici prevladava zabavna, parodična, apsurdna i sl. građa. Zanimljivo bi bilo ustanoviti koji faktori uzrokuju tu načelnu razliku:

— koliko ovdje djeluje konvencija plemićkih spomenara i utjecaj njihova tematskog kruga?
— koliki je utjecaj svijesti da će potpisane tekstove čitati i drugi, između ostalih i odgajatelji i roditelji?
— i koliko taj oblik predstavlja izraz mladenačkog idealizma?

Spomenar se uvijek ispunjava kod kuće, kada nitko od školskih drugova nije prisutan. Takva situacija nalaže upisivaču da napusti ciničku pozu kakvu gotovo nužno zauzima tokom usmenog prenošenja u prisutnosti svojih školskih drugova.

Prvi upisani tekst obično potječe od same vlasnice. Time ona, tako reći, utvrđuje propise kojih se valja pridržavati pri daljem ispunjavanju spomenara. Ti »propisi« predviđaju:

— da tekstove valja upisivati kod kuće, skrušeno i u tišini, te da pritom nitko ne smije biti prisutan,
— da se ne smiju otkidati listovi,
— da prije upisivanja valja očistiti stol i ruke,
— da se ne smiju praviti »magareće uši,«
— i da listove valja ispunjavati po redu.

Tih se propisa u pravilu nitko ne pridržava. Listovi se ispunjavaju već prema mašti upisivača, a stihovi su često ispisani ukoso, postavljeni naglavce ili čak obrnuto poput slike u ogledalu. Način upisivanja obično je obrazložen u samom stihu. Ponekad će zabilješke upisivačeve upućivati čitaoca od stranice do stranice, a ponekad će se opet tekst naći na omotu albuma s obrazloženjem

[3] Dorota Simonides, Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków, Warszava 1976.

da bi unutarnje listove mogli pojesti miševi, dok će se tvrdi omot zasigurno očuvati a s njime i zabilješka i uspomena.

Prije no što prijeđe na bilježenje svojega teksta, upisivač će najčešće pročitati čitav spomenar. Stihove koji mu se svide prepisat će u bilježnicu namijenjenu upravo toj svrsi da bi ih u idućoj prilici mogao iskoristiti. Postojanje takvih bilježnica pokazuje da je čitav lanac tradicije spomenarskih stihova izgrađen upravo na **pisanoj osnovi.** Te se bilježnice često prenose s majke na kćerku kroz dvije ili tri generacije, a i djevojke ih međusobno posuđuju.

Jedan od dokaza da se lanac tradicije odvija pismeno jest i podatak da se ista pogreška u pjesmi jednoga klasika ponavlja u mnogim spomenarima. Ona je morala putovati od jednog do drugog spomenara a da nijedan upisivač nije posegnuo za originalnim književnim izvorom.

Činjenica da lanac tradicije funkcionira pismeno jedan je od razloga zašto se određeni stihovi češće ponavljaju i zašto je tokom vremena došlo do stanovitog ograničavanja tematike.

Važnu ulogu ima i grafička oprema pojedinih tekstova. Često nailazimo na ukrašena slova, šareno obojena, ili su opet pojedine riječi šareno potcrtane. Na rubovima listova nacrtani su raznoboljni ornamenti.

Tekstovi su gotovo uvijek popraćeni crtežima, ponekad simboličkog značenja. Kao i u stihovima, i ovdje se pojavljuju ljubičice, ljiljani, ruže, strelicom probodena srca i sl. Prije nekoliko godina pojavila se moda da pored teksta upisivač prilijepi svoju fotografiju, koju po rubovima ukrašava crtežima. U posljednje vrijeme rukom obojene grafičke ukrase teksta, nažalost, sve češće zamjenjuju prilijepljene slike izrezane iz ilustriranih časopisa.

Čitava površina lista koju ne pokriva tekst posvema je ispunjena crtežima i ukrasima, tako da na jednu stranicu može biti upisana samo jedna poruka. U prije spomenutim bilježnicama podsjetnicima nikada nisam naišla na ukrase. Oni se u spomenar prenose prema sjećanju, no i ovdje se također radi o ograničenom broju grafičkih oblika i simboličkih crteža koji se ponavljaju u raznim varijantama.

Sada se postavlja pitanje gdje leže uzroci tako velike popularnosti spomenara? Odgovor nam daju sami tekstovi, u kojima se uvijek iznova, u bezbrojnim varijacijama, ponavlja konvencionalna formula: »Ne zaboravi me,« »misli na mene,« »za vječnu uspomenu,« »zauvijek.« Nisu li spomenari, sudeći po tome, podsvjesno sredstvo koje treba da očuva mladost ili barem uspomenu na nju? — koje treba da zaboravu otrgne uspomenu na sreću ili prijateljstvo iz mladenačkog doba, na prvu ljubav, i prenese je u sivu svakodnevicu odraslih?

Kao što smo već ustanovili, od tri povijesna kriterija folklora:

— kolektivnost,

— simultano postojanje mnogih varijanata,

— usmena, direktna (face to face) tradicija,

dva su prva bez sumnje ispunjena u tekstovima spomenara, čak i onda kada je autor izvornog teksta klasik. Nedostaje, međutim, najvažniji kriterij — usmena tradicija. Dominantno značenje toga kriterija leži u mogućnosti danoj pošiljaocu da prenošenu građu prilagodi ličnosti primaoca, te da je oblikuje ili varira ravnajući se pritom prema reakcijama primaoca. Tu uzajamnu ili povratnu vezu između pošiljaoca i primaoca folkloristi najčešće nazivaju dijalogom. A to je upravo ono što folklor razlikuje od književnosti, gdje povratna veza između pošiljaoca i primaoca u trenutku stvaranja djela nedostaje. Sve do u naše doba usmenost je, tako reći, bila identificirana s pojavom dijaloga.

Spomenari, naprotiv, pokazuju da je takav dijalog moguć i u okviru isključivo pisane tradicije. Tà ispunjavanju spomenara pristupa se tek nakon detaljnog »proučavanja« i primaoca kao i već upisanih tekstova. U tekstu se ističu individualne, psihičke i fizičke osobine primaoca, a stihovi su najčešće izabrani ili oblikovani prema njegovoj ličnosti.

Ako se u već postojećim tekstovima upisivaču nešto posebno svidi ili ne svidi, u vlastitoj bilješci on će nadovezati na te tekstove. Ponekad će s njima povesti pravu »diskusiju« ili »polemiku«.

Pokazuje se, dakle, da usmenost tradicije i »face to face« nisu »conditio sine qua non« za pojavu dijaloga. Primjer spomenara pokazuje da za svrstavanje nekog djela u folklor kriterij usmenosti tradicije i kontakta »face to face« posjeduje još samo historijsko značenje, te da ga valja zamijeniti drugim, a to je postojanje povratne veze između pošiljaoca i primaoca u trenutku stvaranja djela.

Takav zaključak iz iznesenih razmatranja podupire moju na početku postavljenu tezu da je pismeno prenošene tekstove svakako moguće pripisati folkloru. Jedan od razloga za to valja tražiti u činjenici da je pismena, interpersonalna komunikacija danas postala upravo tako prirodnom i općenitom kao što je to donedavno bila samo usmena komunikacija.

Možemo pretpostaviti da bi u toku civilizacijskog i kulturnog napretka nove vrste komunikacija mogle postati tako popularne da bi mogle nastupiti kao nosioci folklorne tradicije. Tu će okolnost folkloristi morati uzeti u obzir ukoliko ne žele djelovati samo kao arheolozi kulturnih relikata.

Prevela s njemačkog M. Häusler

JOHN S. MILETICH
(Salt Lake City, Utah)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
Izvorni znanstveni rad

Usmena književnost i „pučka književnost" prema generičkom prikazu srednjevjekovne španjolske i ostalih narativnih tradicija

Autor se bavi empirijski usmjerenim proučavanjima veza srednjovjekovne španjolske epike i drevnih usmenih tradicija. Polazi od južnoslavenskih folklornih materijala, prikaza usmenoga pjesništva u užem smislu (Parry-Lord) i od pojma pučke književnosti (M. Bošković-Stulli) kao mogućeg polazišta za izučavanje španjolske i ostalih zapadnoevropskih književnosti. Po autorovom modelu pučka književnost uključuje i tekstove stvorene uz pomoć pisanja i one nastale bez pomoći čina pisanja. Cilj je članka da izgradi probni generički sustav za narativno stvaralaštvo u stihu uopće, sustav koji bi bio podložan mijenjanju usporedo s novim spoznajama o poetikama raznih jezičnih tradicija.

Nedavno je izašla vrlo korisna zbirka, koju je uredio Felix J. Oinas i za kojom se odavna osjećala potreba. Sadržava petnaest uvodnih eseja što obrađuju evropske, azijske i afričke tradicije opširnih tipova folklorne narativne književnosti i srodnih formi; u svom uvodu ovoj knjizi Richard M. Dorson ukazuje na opću suglasnost stručnjaka da postoji veza između drevnih i sred-

njovjekovnih usmenih tradicija i danas raspoloživih pisanih tekstova.[1] Glavni je problem, dodaje, točan odnos između takvih usmenih tradicija i djela kojima raspolažemo. Od svih radova o tim problemima najstimulativnijim i najsveobuhvatnijim mi se čini istraživanje srednjovjekovne španjolske epike što su ga proveli britanski i irski znanstvenici, o čemu sam opširnije raspravljao na drugome mjestu.[2] Takva nastojanja daju najbolje modele jer se temelje na savjesnom istraživanju izvornih južnoslavenskih folklornih narativnih tekstova, bilo to u prijevodu (za izučavanje motiva i narativne organizacije), bilo u originalu (za potrebe analize mikrostrukturnih aspekata, kao što je npr. ponavljanje izričaja). S pomoću takvih empirijski usmjerenih proučavanja možemo s područja mogućnosti sigurnije napredovati prema najvjerojatnijim hipotezama što se odnose na taj problem.

Južnoslavenski kontekst ne pribavlja nam samo izvorne folklorne narativne materijale i srodne forme, već i podrobne prikaze usmenoga epskog pjesništva u užem smislu (Parry-Lord), kao i čvrst teoretski sustav za ispitivanje španjolske i ostalih zapadnoevropskih književnosti u novom svjetlu (Maja Bošković-Stulli).[3] Svrha je ovom eseju da izgradi generički sustav prvenstveno uključujući Parry-Lordova otkrića i model M. Bošković-Stulli kao i nastojanje da se jasnije prikaže narativno stvaralaštvo u stihu. Premda će se posebna pozornost poklanjati srednjovjekovnoj španjolskoj epici, pogotovu zbog gore spomenutih razloga, model se predlaže kao probni sustav za narativno stvaralaštvo u stihu uopće, sustav podložan mijenjanju usporedo s novim spoznajama o poetikama raznih jezičnih tradicija.

O problemu odnosa između usmene tradicije i sačuvanih srednjovjekovnih španjolskih epova redovito se raspravljalo preusko, samo s obzirom na okolnosti

[1] Heroic Epic and Saga, Bloomington and London 1978, str. 2. U cijelom eseju radije upotrebljavam termin »folklorna narativna književnost« nego »usmena narativna književnost« ili »tradicijska ili tradicionalna narativna književnost«, kako bih umanjio mogućnost nesporazuma u kontekstu rasprave o različitim teorijskim stajalištima poput usmene teorije Parryja i Lorda i Menéndez Pidalova neotradicionalizma, držeći, međutim, na umu napomene Lorda i M. Bošković-Stulli — Albert B. Lord, The Singer of Tales, New York 1965, str. 6—7, izvorno u Harvard Studies in Comparative Literature«, knj. 24, Cambridge, Massachusetts 1960. i Maja Bošković-Stulli, O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima, »Umjetnost riječi«, 17, 1973, str. 171—173. i 252.

[2] Vidi razmatranja o A. D. Deyermondu, M. Chaplin i K. Adamsu u mojem tekstu Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: A Survey of Comparative Studies (1824—1977), zbornik radova posvećen Albertu Batesu Lordu, uredio John Miles Foley (u pripremi); također moj rad Repetition and Aesthetic Function in the »Poema de mio Cid« and South Slavic Oral and Literary Epic, »Bulletin of Hispanic Studies« (u pripremi). Pod »srednjovjekovnim španjolskim epom« podrazumijevam Poema de mio Cid i Mocedades de Rodrigo, dva najopširnija epska teksta u stihu što ih posjedujemo na starošpanjolskom.

[3] Lord, The Singer...; Maja Bošković-Stulli, Usmena književnost u sklopu povijesti hrvatske književnosti, Usmena književnost, uredila Maja Bošković-Stulli, Zagreb 1971, str. 54—58, izvorno u »Umjetnost riječi«, 11, 1967, str. 257—260; ista, Uz dva članka o usmenoj književnosti, »Umjetnost riječi«, 16, 1972, str. 205—206; ista. O pojmovima..., str. 149—184, 237—260, pogotovu 184. (uključujući sažetak na njemačkom).

stvaranja i prenošenja (»improvizacija,« »pamćenje« i »pisanje«).[4] Nedavno je Albert Lord naglasio odsudno gledište da se način shvaćanja, dakle odnos stvaraoca prema njegovu odnosno njezinu materijalu, mora ispravno uzeti u obzir kako bi se izbjeglo automatsko poistovjećivanje stvaranja bez pomoći pisanja s Parry-Lordovom predodžbom usmenog stvaranja (»improvizacija«).[5] Lordova teza naglašava stajalište da se stvaralac narativnog stvaralaštva u stihu koristi ili usmenim načinom shvaćanja ili načinom shvaćanja pisane kompozicije, ali se pri stvaranju određenog djela ne služi i jednim i drugim. Djelo će tada odraziti ili poetiku usmenog ili onu pisanog načina shvaćanja. Značajna obilježja ovog drugog mogu, naravno, sadržavati i neka obilježja značajna za usmeni stil **(na narodnu)**, ali način shvaćanja koji dovodi do takvih tvorevina bitno je drukčiji, odnosno, on, za razliku od usmenog načina shvaćanja, više nije posve vezan usmenom poetikom. Tako se Lord (od 1949) priklanjao tezi o »prijelaznom« stilu **(na narodnu)** shvaćenom u ovom smislu, a ne stajalištu o dvojnom načinu shvaćanja (i pisanom i usmenom), koje bi bilo uzrokom »prijelaznog« stvaralačkog procesa.[6] Čini se, međutim, da o tome postoje neka neslaganja.[7]

U pokušaju da se iznađe generički sustav koji u obzir uzima i okolnosti stvaranja/prenošenja i način shvaćanja stvaraoca/prenositelja, predlažem naredni model, temeljen prvenstveno na južnoslavenskom kontekstu: (1) tri glavna tipa što obuhvaćaju okolnosti stvaranja/prenošenja — »folklorna narativna književnost,« »književno stvaranje uz pomoć pisanja« i »književno stvaranje bez pomoći pisanja,« i (2) četiri podtipa koji vrijede za način shvaćanja prema stvaranju/prenošenju — »mikrostrukturno posve vezanih uz folklornu tradiciju« (»folklorni stil«), »mikrostrukturno manje vezan uz folklornu tradiciju« (»kvazifolklorni stil«), »mikrostrukturno najmanje vezan uz folklornu tradiciju« i mikrostrukturno posve nevezan uz folklornu tradiciju.« Predzadnji se podtip dalje dijeli na »jednostavni učeni stil« i jedan oblik »kompliciranog učenog stila«, dok posljednja podvrsta obuhvaća još jedan oblik »kompliciranog učenog stila.« Napokon će se u gornju shemu uključiti i pojam **pučke književnosti** M. Bošković-Stulli.

[4] Vidi kratak pregled mogućnosti u: Charles B. Faulhaber, Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic, »Romance Philology«, 30, 1976, str. 97 i bilješka 53; osim toga, što se tiče prenošenja različitih verzija istog epa, takvo razlikovanje ne objašnjava verziju prenijetu pisanjem koju je do neke mjere prepravio pjesnik prepisivač, te ju je teško lučiti od verzije prenijete po pamćenju, a tu mogućnost predvida Faulhaber (str. 98) i ona slabi argumente što ih je iznio Alan Jabbour, Memorial Transmission in Old English Poetry, »Chaucer Review«, 3, 1969, 174—190.

[5] A. B. Lord, Discussion of Ruth Finnegan, What is Oral Literature Anyway?, Oral Literature and the Formula, uredili Benjamin A. Stolz i Richard S. Shannon, III, Ann Arbor 1976, str. 175—176. Valja uočiti pozornost što je M. Bošković-Stulli obraća važnosti tradicijje u raspravi o »improvizaciji« u studiji s područja slavenskog folklora Postojanost epskog modela u dvije pjesme iz dubrovačke okolice, Usmena književnost kao umjetnost riječi, Zagreb 1975, str. 77—93, pogotovu 79—81, revizija izvornika u: »Narodna umjetnost«, 4, 1966, str. 15—28. (sa sažetkom na njemačkom).

[6] Lord, The Singer..., str. 128—129, 132, 199—200 i gornja bilješka 5.

[7] Faulhaber, Neo-traditionalism..., str. 87, bilješka 9; John D. Smith, »The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's 'Oral Theory'«, »Man«, N. S., 12, 1977, str. 143—144.

Prije razvijanja svake kategorije i svrstavanja svake podvrste na njeno odgovarajuće mjesto, potrebno je neko objašnjenje općih predodžbi koje leže u osnovi podvrsta. Čini mi se da je razina na kojoj se mogu načiniti jasne razlike između različitih tipova narativnih tekstova upravo ona što je ovdje zovem mikrostrukturnom razinom; radi se dakle o sloju u kojem se mogu istraživati obilježja kao što su priroda, distribucija, funkcija te učestalost izričaja koji se ponavlja i njegovi uzorci u svim njegovim očitovanjima a ne samo u njegovu »formulnom«[8] aspektu.[9] Premda su u ovom pogledu značajne i makrostrukturne razine kao što su predmet i narativna organizacija, one se lakše prenose (uz male promjene, ili bez promjena) u namjerne imitacije folklorne narativne književnosti i u sačuvane antičke i srednjovjekovne tekstove i zato su manje podobne da posluže kao dovoljni temelji za razlikovanje; o tome sam stajalištu raspravljao i dokumentirao ga na drugome mjestu.[10] Odavde i proizlazi prvobitna važnost generičke klasifikacije temeljene na tome do koje mjere se narativno stvaralaštvo u stihu koristi mikrostrukturom vezanom za folklornu tradiciju — koliko je konzervativno stvaralac/prenosilac, vođen danim načinom shvaćanja, čuva i do koje mjere on od nje odstupa ili je posve odbacuje. Tretirajući mikrostrukturnu razinu folklorne narativne književnosti kao točku odstupanja, a promatrajući je, naravno, kao posve vezanu za folklornu tradiciju, možemo govoriti o tipovima koji su manje, najmanje ili posve nevezani za folklornu tradiciju.

Vraćajući se općoj shemi, ja prvu glavnu kategoriju, folklornu narativnu književnost, shvaćam kao verbalnu strukturu, obilježenu značajnom varijacijom prema tradicijskim uzorcima, varijacijom koja proizlazi iz usmenog kazivanja, pa ovdje uključujem ne samo plodove Parry-Lordove teorije usmenog stvaranja već i tradicijsku ili tradicionalnu hispansku romancu. Na taj način u rubriku folklorne narativne književnosti uključujem tekstove što se mogu objasniti dvama različitim teoretskim procesima: stvaranjem koje se za vrijeme

[8] Ovdje ne mislim samo na očitovanja u jednom polustihu i stihu, već i na veće odlomke što se ponavljaju u više-manje sličnom »formulom« izričaju i izražavaju skupine ideja (Lordove »teme«). Za potanju ocjenu Parry-Lordove »formulne« analize što pokriva nekoliko jezičnih tradicija vidi moj rad The Quest for the 'Formula'. A Comparative Reappraisal, »Modern Philology«, 74, 1976, str. 111—123; Stilističke razlike između usmene i pisane književnosti: savremeni metodološki pristupi, Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Referati i saopštenja, Beograd 1977, 6/2, str. 117—122. (sažetak na engleskom) i Etudes formulaires et européenne, Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencevals, Liège, 28 août-4 septembre 1976, uredili Madeleine Tyssens i Claude Thiry, Paris 1978, knj. 2, str. 423—431; s glavnim naglaskom na španjolskom epu: Margaret Chaplin, Oral-Formulaic Style in the Epic: A Progress Report, Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton, uredio A. D. Deyermond, London 1976, str. 11—20.

[9] Za kratak uvid u moj najnoviji rad, koji obuhvaća način mikrostrukturne analize, vidi bilješku 2.

[10] J. S. Miletich, Société Rencesvals Discussion Session on History, Narrative, and Diction in the Late Castilian Epic: Trends in Contemporary Research, Decembar 28, 1977, »Olifant«, 5, 1978, str. 262—265; Elaborate Style in South Slavic Oral Narrative and in Kačić Miošić's Razgovor, American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, uredio Henrik Birnbaum, Columbus, Ohio 1978, knj. 1, str. 522—531; Comments on The Guslar »Nods«: Narrative Inconsistency and Story Structure in Serbo-Croatian Oral Epic by John Miles Foley (neobjavljeni komentar), MLA Oral Literature Meeting, predsjedavateljica — Ruth Webber, New York, 28. prosinca 1978.

izvedbe oslanja na tradiciju (Parry-Lordovo usmeno stvaranje) i većom ili manjom tradicijskom ili tradicionalnom varijacijom zapamćene cjeline (Ramón Menéndez Pidalova teorija neo-tradicionalizma). Gradeći generički sustav radije podređujem okolnosti stvaranja, kao što su »improvizacija«[11] i »pamćenje,« od male su koristi pri pokušaju da se izgradi jasan generički sustav, pošto nema temeljnoj predodžbi načina shvaćanja, odnosno odnosu prema tradiciji. Razlikovanja kao »podrijetlo u improvizaciji« i »podrijetlo u sjećanju,«[12] na primjer, znatne razlike u poetici teksta što ga je »improvizirao« jedan pjevač i istog »improviziranog« teksta što ga je upamtio drugi pjevač. Nije važno samo kako su tekstovi stvoreni, već i kako je takvo stvaranje utjecalo na generički značaj tekstova. Bez obzira na to kako sudimo o vrijednosti Parry-Lordove i Menéndez Pidalove teorije, autentična folklorna priroda i (kao posljedica toga) izrazito uz folklornu tradiciju povezana mikrostruktura južnoslavenske epske pjesme i hispanske **romance tradicional** priznate su činjenice, što se dalje potvrđuje širokom primjenom oblika mikrostrukturne analize, koja pokazuje sličnost »razvijenog stila« u objema tradicijama i jasno ih razlikuje od pisanih djela kakva su namjerne imitacije i književni epovi.[13]

Prva glavna kategorija, folklorna narativna književnost, može se za južnoslavenske tekstove podijeliti u ove četiri grupe: »aedski« tekstovi, »rapsodski« tekstovi, »kombinacije aedskog i rapsodskog« i »tekstovi koji uključuju intervenciju.«

Aedski tekst je djelo čiji postanak razmatra Parry-Lordova teorija usmenog stvaranja, dakle djelo čije će različite verzije iz usta istog pjevača pokazati neki značajniji stupanj mikrostrukturne varijacije. To je standardni tip određen Parry-Lordovom teorijom. Može se pojaviti u tri forme — mehanički zabilježen pjevani ili recitirani tekst,[14] rukom zabilježeni pjevani ili recitirani tekst i »autografski usmeni« tekst (približna pjevačeva transkripcija pjesme onako kako bi je on izvodio).[15] Rapsodski tekst je pokušaj da se po sjećanju reproducira nečiji tuđi (uglavnom) usmeno stvarani tekst.[16] U verziji po pamćenju, kakva je ova, stupanj mikrostrukturne varijacije, ako je uopće prisutan, bio bi, naravno, neznatan. Kombinirani aedski i rapsodski tekst uključuje i usmeno stvaranje i pamćenje, i može se javiti kada pjevači koji su naučili pisati radije nastoje pamtiti nego usmeno stvarati. Takvi pjevači, ukazuje Albert Lord, reproduciraju neke dijelove usmene pjesme koju su pokušali upamtiti, ali se vraćaju na usmeno stvaranje kad ih pamćenje iznevjeri. Rezultat je pjesma koja otkriva spektar kombinacija memorizacije i usmenog stvaranja.[17] Posljednja

[11] Vidi Lordov poziv na oprez u pogledu »improvizacije«, The Singer..., str. 5.

[12] Faulhaber, Neo-traditionalism..., str. 97—98.

[13] Za kratak uvid u moje najnovije objavljene analize vidi: Medieval Spanish Epic and European Narrative Traditions, »La Corónica«, 6, 1978, str. 90—96, a za naredni rad bilješku 2.

[14] O pjevačima koji i pjevaju i kazuju vidi: Lord, The Singer..., str. 289, bilješka 2.

[15] Vuk Stef. Karadžić, O srpskoj narodnoj poeziji, uredio Borivoje Marinković, Beograd 1964, str. 97, 138, izvađeno iz Vukovih izvornih predgovora: Narodne srpske pjesme, Leipzig 1824, knj. 1, i Beč 1833, knj. 4; Lord, The Singer..., str. 124—129.

[16] Lord, The Singer..., str. 129—130.

[17] Lord, Discussion of Ruth Finnegan, str. 175.

grupa južnoslavenske folklorne narativne književnosti, tekstovi u kojima je uključena i intervencija, okarakterizirani su nekim ispravcima u samom tekstu, ali tako da bitni folklorni značaj ostaje netaknut.[18] Takav ispravak javlja se u obliku redaktorskih ili transkripcijskih promjena[19] i može se hipotetički pojaviti u obliku patvorenoga usmenog teksta, što znači mehaničko preuređenje metričkih jedinica usmeno stvaranih tekstova.[20] Tako se sve četiri vrste, zbog svoje osnovne geneze u procesu usmenog stvaranja i zbog njihovih bitno sačuvanih karakteristika koje proizlaze iz takvog procesa, mogu shvatiti kao u velikoj mjeri vezane za folklornu tradiciju na mikrostrukturnoj razini.[21]

Druga glavna kategorija, književno stvaranje uz pomoć pisanja, određuje tekst koji je sastavljen ili sa slobodnijim odnosom prema uporabi mikrostrukture vezane za folklornu tradiciju nego što to biva pri sastavljanju djela folklorne narativne književnosti, ili pak uključuje odbacivanje takvog odnosa u potpunosti, te je sastavljen više ili manje svjesno uz pomoć pisanja. Prva podvrsta ove rubrike, kvazifolklorni stil, svakako je mikrostrukturno manje vezana za folklornu tradiciju nego djela folklorne narativne književnosti, ali joj je, unatoč tomu, vrlo bliska stilom. Ipak, može se razlikovati kao vrsta odvojena od folklorne narativne književnosti.[22] Da bih naglasio stilističku razliku između folklorne tvorevine i namjernih imitacija kao što je **Razgovor ugodni naroda slovinskoga** Andrije Kačića Miošića, radije ovu podvrstu označujem kao »kvazifolklorni stil,« a izraz »folklorni stil« čuvam za karakterizaciju folklorne narativne književnosti. Iduća je podvrsta mikrostrukturno čak manje vezana za folklornu tradiciju nego kvazifolklorni stil; ona je dakle najmanje vezana za folklornu tradiciju, a dalje se dijeli na jednostavni učeni stil i kompliciran učeni stil. U jednostavnom učenom stilu mikrostruktura vezana za folklornu tradiciju, premda manje izražena nego u kvazi-folklornom stilu, jest više ili manje bitna jer je tekst namijenjen publici više-manje orijentiranoj na usmeno stvaranje, pa stoga mora ići u susret očekivanju takve publike. Primjeri takvih tekstova jesu srednjovjekovni životi svetaca i srednjovjekovni romani.[23] S druge strane, kompliciran učeni stil u ovoj podvrsti karakterizira tekst u kojemu mikrostruktura vezana za folklornu tradiciju nije bitna, nego služi kao vrsta citata ili aluzije što se primjenjuje da se naznači tekst s folklornim elementi-

[18] Lord, The Singer..., str. 136.

[19] Za potrebe podrobnije rasprave vidi: Svetozar Matić, Naš narodni ep i naš stih, Novi Sad 1964, str. 21—34, i 35—47, izvorno u »Našem jeziku«, 9, 1958. i u »Zborniku Matice srpske za književnost«, 6/7, 1959; M. Bošković-Stulli, osvrt na Matićev Naš narodni ep, »Narodna umjetnost«, 4, 1966, str. 259—261; Lordovi komentari uz Vujnovićeve transkripcije u Kenneth Adamsovu The Yugoslav Model and the Text of the Poema de Mio Cid, Medieval... Rita Hamilton, str. 1.

[20] A. B. Lord, Homer as Oral Poet, »Harvard Studies in Classical Philology«, 72, 1968, str. 15—16.

[21] Pitam se može li se u gornjem sustavu problem stupnja promjene u kontekstu Parry-Lordove teorije sagledati kako slijedi: bez promjene (rapsodski tekst), zamašnija promjena (kombinirani aedski i rapsodski tekst) i nova pjesma (aedski tekst). Taj je problem iznijet u osvrtu na Lordovu knjigu The Singer..., Vide Latkovića i Nade Milošević, »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor«, 28, 1962, str. 109.

[22] Bošković-Stulli, Usmena književnost u sklopu..., str. 56—57; Lord, The Singer..., str. 132—133; Miletich, bilješka 13.

[23] Bošković-Stulli, Usmena književnost u sklopu..., str. 56; Divna Zečević, Pučki književni fenomen, Povijest hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1978, str. 389.

ma, tako da je ondje mikrostrukturno naglasak na razlici između folklorne tradicije i dominantne učene tradicije; ova druga čini temelje za tu vrstu teksta.[24] Tekst je, u ovom slučaju, namijenjen publici prvenstveno orijentiranoj prema »visokoj« pisanoj književnosti. Primjer je književni ep **Smrt Smailage Čengića** Ivana Mažuranića. Posljednja podvrsta, tekst koji mikrostrukturno uopće nije vezan za folklornu tradiciju, također je kompliciran učeni stil po tome što je njegovo uporište učena tradicija i što je namijenjen publici orijentiranoj prema »visokoj« pisanoj književnosti. Primjer je Miltonov ep.[25]

Treća glavna kategorija, književno stvaranje bez pomoći pisanja (termin nadahnut izrazom Alberta Lorda »pismeno stvaranje bez pomoći pisanja«),[26] u potpunosti odgovara drugoj glavnoj kategoriji, književnom stvaranju uz pomoć pisanja, s jednim izuzetkom — tekst treće kategorije sastavljen je više ili manje svjesno, ali posve bez pomoći pisanja. U ovom kontekstu rado bih ispitao tri nedavne sugestije koje se odnose na staroenglesku, irsku i afričku književnost.

Na stvaranje Caedmonove **Himne** Donald K. Fry gleda kao na otkriće »formulativne« anglosaske kršćanske poezije: učeni ljudi čitali su vjerojatno nepismenom Caedmonu sakralno narativno djelo i/ili doktrinu, koju je on upamtio i koja je činila osnovni sadržaj himne što ju je poslije tijekom noći stvarao u »formulativnom« stilu, govoreći je idućeg dana iz sjećanja, kada su je učeni ljudi po Caedmonovu sjećanju zapisali kako bi je i sami zapamtili. Caedmonova **Himna** je tako poslužila kao model za stvaranje »formulativne« kršćanske poezije drugih anglosaskih pjesnika, bilo da su je stvarali pišući, bilo bez pera u ruci. Caedmonovu uporabu »formulativnog« stila obrazlaže Fry slutnjom da je on poetiku »formulativne« germanske svjetovne tradicije prilagodio kršćanskim potrebama.[27]

U generičkom sustavu koji predlažem Fryjeva se koncepcija Caedmonova umijeća može shvatiti samo kao književno stvaranje bez pomoći pisanja, ili kao stvaranje mikrostrukturno manje vezano za folklornu tradiciju (kvazifolklorni stil) ili pak kao najmanje vezano za takvu tradiciju (jednostavni učeni stil). To

[24] Osnovu za ovu primjedbu dugujem profesoru Svetozaru Petroviću, koji mu ju je poslao u pismu. Za primjer mikrostrukturne analize koji dokumentira ovo stajalište vidi: Miletich, Repetition and Aesthetic Function...

[25] Teško je prihvatiti mišljenje G. S. Kirka o Miltonovoj akumulativnoj tehnici (cumulative technique) kao obilježju folklornog (usmenog) stila, izneseno u njegovoj diskusiji o Miltonovu dugu Homeru, upravo zbog odstupanja od te tehnike, na koju Kirk sam ukazuje. Takvo odstupanje nije tipično, barem za dosad poznatu folklornu (usmenu) južnoslavensku narativnu poeziju, što je Kirku dobro poznato. Vidi: G. S. Kirk, Homer and the Oral Tradition, Cambridge 1976, str. 94—99, i 161.

[26] Lord, Discussion of Ruth Finnegan, str. 176.

[27] Donald K. Fry, Caedmon as a Formulaic Poet, Froum for Modern Language Studies«, 10, 1974, str. 227—247, nanovo tiskano u Oral Literature: Seven essays, uredio Joseph J. Duggan, Edinburgh and New York 1975; D. K. Fry, The Memory of Caedmon, zbornik radova posvećen Albertu Batesu Lordu, str. 1—17. (pretpublikacijska rasprava). Fry se ovdje poziva na Parry-Lordov pojmovni sustav. Za ostale modele vidi: Bošković-Stulli, Postojanost epskog modela..., str. 77—79; ista, Usmena književnost, Povijest..., str. 29—40 i Miletich, The Quest..., str. 121.

O značajnoj promjeni Lordova mišljenja od 1960. godine vidi: David E. Bynum, The Bell, The Drum, Milman Parry, and The Time Machine, »Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews«, 1, 1979, str. 245—249.

se čini takvim zbog ovoga: krenemo li od pretpostavke da je poetika Caedmonove **Himne** poslužila kao model za kasnija djela koja su odražavala takvu poetiku, kao što predlaže Fry,[28] obilježja modela poput ovoga otkrit će djela kakvo je **Beowulf.** Odlučimo li Caedmonovu **Himnu** držati izvornom foklornom pjesmom što otkriva mikrostrukturu usporedivu s južnoslavenskim folklornim pjesmama, tada će se i od radova poput **Beowulfa** očekivati da pokažu karakteristike folklorne narativne književnosti. Iz Parry-Lordova tipa nalaze »formulnog« stila i srodne »tematične« strukture **Beowulfa,** saznajemo, međutim, da staroengleski ep značajno odstupa od »formulne« mikrostrukture (za folklornu tradiciju u velikoj mjeri vezanog) modela južnoslavenske usmene epike.[29] U mojoj shemi preostaje samo druga mogućnost — tj. Caedmon bi se u velikoj mjeri mogao usporediti s kakvim nepismenim Kačićem Miošićem ili nepismenim stvaraocem srednjovjekovne religiozne književnosti, koji u duhu književnog ili pisanog stvaranja, oslanjajući se više ili manje i na poetiku folklorne narativne književnosti, pravi, kao što su to oni i radili, bez pomoći pisanja »formulativno« »pisano« djelo. Također je moguće zamisliti da je Caedmon crpao iz stila koji je već jednom ili dvaput bio ostranjen iz folklorne tradicije, tj. da je crpao iz jednog već razvijenog kvazifolklornog stila ili možda jednostavnog učenog stila. To djelomično može objasniti relativno kratak rok u kojem se pretpostavlja da je stvorio svoju pjesmu.[30]

Seán Ó Coileáin ukazuje da kasnija irska bardska poezija (oko 1200—1650), naizgled također sastavljana u duhu posve odvojenom od čina pisanja, nije folklorna tvorevina, već prije djelo koje pripada pisanom stilu, te se, prema modelu koji ja predlažem, može, poput Caedmonove **Himne,** također smatrati književnim stvaranjem bez pomoći pisanja. Proces stvaranja takve poezije čini se da je analogan onom koji smo opisali uz Caedmonovu **Himnu.** Irski pjesnici, međutim, bijahu pismeni. Zadavali su im jednu ili više tema na koje su sastavljali svoje pjesme prema određenom, njima znanom, sustavu poetike. Sastavljali su u mraku, bez pomoći pribora za pisanje, a poslije bi svoje pjesme napisali, čini se, po sjećanju.[31]

[28] Fry, The Memory..., str. 11, 14. U gore citiranom Fryjevu radu ne zamjećujem stav da su Caedmonov model bitno promijenili kasniji pjevači odnosno pisci.

[29] A. B. Lord, Perspectives on Recent Work on Oral Literature, »Forum for Modern Language Studies«, 10, 1974, str. 209—210, nanovo tiskano u Oral Literature: Seven Essays; Sherman Kuhn, »Response« to John Miles Foley, Formula and Theme in Old English Poetry, Oral Literature and the Formula, str. 234; Francelia Clark, »Discussion« of Foley u prethodnoj zbirci, str. 235—236; Miletich, The Quest..., str. 117; F. Clark, Flyting in Beowulf and Flyting in Lord's Theory of the Oral-Formulaic Theme, zbornik radova posvećen Albertu Batesu Lordu, str. 1—28, (pretpublikacijska rasprava). Htio bih naglasiti, međutim, da priroda »formulne« mikrostrukture južnoslavenske usmene epikke na koju se ovdje pozivam jest ona koja se teoretski opisuje u The Singer of Tales Alberta Lorda (1960). Buduća opširna analiza »formulne« mikrostrukture dovest će nas možda do drukčijih pogleda o takvoj mikrostrukturi te bi onda trebalo ponovno razmotriti moju tipizaciju Caedmonove Himne. Zahvalan sam profesoru Alainu Renoiru za osnovu prethodne primjedbe, koju mi je saopćio prilikom iznošenja ovog referata na sastanku »Société Interationale Rencesvals« američko-kanadskog odsjeka, održanog na Sveučilištu u Berkeleyju, u Kaliforniji od 20. do 25. lipnja 1980. godine.

[30] Fry, Caedmon..., str. 233.

[31] Seán Ó Coileáin, Irish Saga Literature, Heroic Epic..., str. 177—178.

Još jedan primjer koji se može svrstati u treću glavnu kategoriju jest bar jedan od oblika **izibongo** na jeziku xhosa. On je, međutim, u biti hvalospjevan, prije aluzivan nego izrazito narativan, te mu nedostaje zadovoljavajuća definicija metra, što isključuje analizu temeljenu na prikladnom »formulnom« sustavu.[32] Unatoč nekim razlikama na koje ukazuje, Jeffrey Opland tvrdi da se tradicija **izibongo** na jeziku xhosa u ovom trenutku ne može pouzdano upotrijebiti kao argument protiv Parry-Lordove teorije usmenog stvaranja viđene u komparativnom kontekstu. Međutim, zapaža Opland, kad vješti **imbongi,** odnosno plemenski pjesnik, stvara na kakvu drugu temu a ne na temu o poglavicama, pogotovu na teme koje Opland ukratko naznačuje, ispada da je njegova poezija bitno manje tradicijska u izričaju i pjesnik se izražavajući uzdaje u nadahnuće trenutka. Ne može se bez pobližeg istraživanja zanemariti mogućnost da ovaj posebni tip na prvome mjestu nije folklorna tvorevina, nego da je prije književno stvaranje bez pomoći pisanja, gdje je način shvaćanja sastavljača prema žanru mikrostrukturno vezanom za folklornu tradiciju znatno slobodniji — način shvaćanja književnog ili pisanog stvaranja.

Zadnji je stupanj formulacije mogućega generičkog modela koji pokriva ukupno narativno stvaralaštvo u stihu uključivanje modela **pučke književnosti** M. Bošković-Stulli u gornju shemu. Taj se fenomen, prema M. Bošković-Stulli, oslanja i na folklornu i na učenu književnost, ali čini zaseban tip. Uključuje oslanjanje i čitatelja i pisca na tradiciju, uski dodir s folklornom književnošću, ali i uski dodir s »visokom« pisanom književnošću.[33] Da bi se pronašao što širi sustav i objasnile situacije u kojima je možda uski dodir s »visokom« pisanom književnošću nemoguć, bilo zbog toga što ga uopće nema, bilo što, ako ga i ima, postoji samo tako da ne utječe na stanovitog stvaraoca, ja, za svoju shemu, iz pojma kao što je **pučka književnost** isključujem taj dodir kao obilježje obavezno u svim slučajevima.[34] U tom smislu posebice mislim na mogućnosti koje mogu proizići iz književnog stvaranja bez pomoći pisanja, ali istodobno ne bih takve mogućnosti isključio ni iz književnog stvaranja uz pomoć pisanja. Po mom modelu **pučka književnost** uključuje tekstove stvorene uz pomoć pisanja i one nastale posve bez pomoći čina pisanja, a svaka od ovih glavnih kategorija uključuje i kvazinarodni stil i jednostavni učeni stil.

Potpun generički sustav za narativno stvaralaštvo u stihu opisan gore sažet je u narednoj tabeli:

[32] Jeffrey Opland, Huso and Mqhayi: Notes on the Southslavic and the Formula, str. 120—124.

[33] Vidi: Bošković-Stulli u bilješci 3, pogotovu O pojmovima..., str. 184.

[34] U mojoj shemi termin pučka književnost ne treba se nužno odnositi na ono što se smatra estetski ili društveno podređenim glavnoj književnoj tradiciji jednog perioda, već može označiti tu tradiciju. Vidi: Bošković-Stulli, O pojmovima..., str. 181. Zahvalan sam profesoru S. Petroviću što mi je ukazao da treba istaknuti ovo gledište.

	NAČIN SHVAĆANJA	FOLKLORNA NARATIVNA KNJIŽEVNOST (Teorije Parry-Lorda i Menéndez Pidala)	KNJIŽEVNO STVARANJE UZ POMOĆ PISANJA	KNJIŽEVNO STVARANJE BEZ POMOĆI PISANJA
pučka književnost	mikrostrukturno posve vezan uz folklornu tradiciju	folklorni stil		
	mikrostrukturno manje vezan uz folklornu tradiciju		kvazifolklorni stil	kvazifolklorni stil
	mikrostrukturno najmanje vezan uz folklornu tradiciju		jednostavni učeni stil	jednostavni učeni stil
			kompliciran učeni stil	kompliciran učeni stil
	mikrostrukturno posve nevezan uz folklornu tradiciju		kompliciran učeni stil	kompliciran učeni stil

Koji od tih tipova (ili možda više njih) najsigurnije vrijedi za stil i način stvaranja/prenošenja srednjovjekovnih španjolskih epova u njihovim postojećim formama? Odmah na početku čini se vjerojatnim da se može odbaciti kompliciran učeni stil, u bilo kojem obliku. Srednjovjekovni španjolski ep, slažu se znanstvenici, ne temelji se na visokoučenoj tradiciji klasičnog epa, kakav je vergilijevski, pa španjolski fenomen nije književni ep sličan Mažuranićevu ili Miltonovu.[35] Nedavno završena studija koja se bavi estetikom mikrostrukturnog ponavljanja u Mažuranićevu epu i u spjevu **Poema de mio Cid** također predlaže jasno izraženu generičku razliku.[36]

[35] O latinskoj i ostalim tradicijama i njihovoj ulozi u srednjovjekovnom španjolskom epu, vidi: Colin Smith, Further French Analogues and Sources for the Poema de mio Cid, »La Corónica«, 6, 1977, str. 14—21, sadrži i druge studije sličnog stajališta od 1971; A. D. Deyermond, Epic Poetry and the Clergy: Studies on the »Mocedades de Rodrigo«, London 1969, str. 182—185; H. Salvador Martínez, El »Poema de Almería« y la épica románica, Madrid 1975. Još nisam vidio dokaz o latinskoj narativnoj tradiciji u stihu koja bi se u svojoj cjelokupnoj repetitivnoj mikrostrukturi mogla usporediti s postojećim španjolskim tekstovima.

[36] Miletich, Repetition and Aesthetic Function...

Isto tako nije vjerojatno da postojeći tekstovi pripadaju folklornoj narativnoj književnosti ili bilo kojem njezinu neznatno modificiranom očitovanju što ga zahvaljujemo intervenciji, kako je gore naznačeno za južnoslavenske tekstove. Većina komparativnih studija temeljenih na iscrpnom istraživanju i južnoslavenskih i hispanskih tekstova (uključujući izvornu hispansku folklornu narativnu književnost) ukazuje na izrazite razlike između poznatih folklornih tekstova i postojećih srednjovjekovnih epova.[37] Kako su te razlike, koje se javljaju većinom u samom tkivu mikrostrukture, izražene i kvalitativno i kvantitativno, teško je pouzdanije tvrditi da u slučaju španjolskih tekstova postoje vrste intervencije kakve smo vidjeli u južnoslavenskoj tradiciji, o kojoj smo prije raspravljali. U ovom drugom slučaju takva intervencija nije bitno izmijenila folklorni značaj teksta, dok bi kod hipotetičnih folklornih tekstova na kojima su mogli biti temeljeni srednjovjekovni radovi, promjene na kraju morale biti tako velike da bismo, kako bismo objasnili postojeće ili slične tekstove, morali pretpostaviti korjenitu transformaciju, prilično slobodnu adaptaciju folklorne narativne mikrostrukture, što bi rezultiralo drukčijom vrstom — **pučkom književnošću**, a ne folklornom narativnom književnošću.[38] U smislu takvog zaključivanja ne možemo postojeće epske tekstove smatrati folklornom narativnom književnošću ni u Parry-Lordovu ni Menéndez Pidalovu smislu, već prije kao srodan ali zaseban tip s vlastitim sustavom poetike, tipološki različitim od poetike folklorne narativne književnosti. Takvu vrstu razlikovanja jasno su utvrdili jugoslavenski znanstvenici, koji su prvi dio povijesti hrvatske književnosti podijelili na usmenu književnost (ili folklornu književnost) i pučku književnost.[39]

Razmatrajući postojeće epove kao **pučku književnost**, malo je vjerojatno da bi se mogli uvrstiti u rubriku književnog stvaranja bez pomoći pisanja. Premda se o detaljima ove glavne kategorije relativno malo zna, na temelju onoga što je ranije rečeno ipak možemo raspravljati o anglosaskim, irskim i afričkim slučajevima. Ne čini se vjerojatnim da se stvaranje postojećih španjolskih tekstova ili kakvog **pučkog** tipa koji bi bio njima sličan kretalo u smjeru sličnom onom afričkih i irskih slučajeva. Afrički je model blisko povezan s plemenskom kulturom, u kojoj učena tradicija uspoređena sa srednjovjekovnom latinskom, čak ako i postoji, neće biti osobito poznata i izvođaču i publici. Kasnija je irska bardska poezija, s druge strane, čini se (barem po opisu) temeljitije izučena učena tradicija nego je to vidljivo u postojećim španjolskim tekstovima. Naizgled je najbliži mogući model onaj ranije opisani anglosaski, u kojemu je pisanje, pod utjecajem rane srednjovjekovne latinske tradicije, na kraju odigralo važnu ulogu u stvaranju sačuvane staroengleske poezije. Poudaranje se, međutim, gubi s početnim oblikom kojega donosi anglosaski **pučki** model, koji za pronalaženje nove tradicije kao polaznu točku uzima kršćanski

[37] Vidi bilješku 13.

[38] Samo u ovom svjetlu mogu razmatrati primjedbe o učenom postupku u: Samuel G. Armistead, The Mocedades de Rodrigo and Neo-Individualist Theory, »Hispanic Review«, 46, 1978, str. 323—324.

[39] M. Bošković-Stulli, Usmena... i D. Zečević, Pučki književni..., Povijest..., str. 7—353. i 357—638.

religiozno orijentirani stimulus, stimulus koji je staroenglesku narativnu poeziju nastavio napajati do značajnog stupnja. S druge strane, za srednjovjekovnu španjolsku narativnu tradiciju nema dokaza o usporedivoj religioznoj motivaciji i tonu koji bi imali tako dalekosežno djelovanje. Premda se, naravno, početna jezgra postojećih španjolskih epova može smatrati rezultatom književnog stvaranja bez pomoći pisanja, čini se da u ovom trenutku nema uvjerljivog, meni poznatog, dokaza temeljenog na drugim sličnim postojećim tradicijama, koji bi ovo stajalište učinio vjerojatnim.

Jedina preostala mogućnost u gornjoj shemi, **pučka književnost** kao književno stvaranje uz pomoć pisanja, čini se da je najvjerojatnije objašnjenje stila i načina stvaranja postojećih španjolskih epova. Ovdje se analogija temeljena na poznatoj tradiciji — namjerne imitacije poput **Razgovora** Kačića Miošića — podiže do izrazitog stupnja. Maja Bošković-Stulli ukazuje da je Kačić, franjevački svećenik, svoje svjetovne herojske pjesme napisao kako bi u obične ljude ulio ponos oživljavajući junačka djela ratnika iz prošlosti, ne bi li svoju publiku potakao da nastavi s protjerivanjem Turaka s prostora zapadne Evrope. To je činio koristeći se i pisanim i usmenim izvorima, prilagođavajući folklorne pjesme koje je čuo u **pučkom** stilu i u istom stilu sastavljajući druge, koje nije čuo.[40] Takvi detalji osobito se mogu usporediti sa stavovima britanskih hispanista, koji se slažu da i postojeći srednjovjekovni epovi imaju učeno podrijetlo, propagandističke namjene i da se koriste folklornim elementima.[41]

Takva se predodžba **pučke književnosti** može proširiti kako bi se i ostala srednjovjekovna španjolska i druga djela promatrala u novom svjetlu. Primjerice, Berceova **Milagros de Nuestra Señora** i životi svetaca mogu otkriti repetitivnu mikrostrukturu koja do neke mjere odražava uzorke što se javljaju u postojećim španjolskim epovima. Nakon detaljnog istraživanja takvih mikrostrukturnih razina možda bismo mogli s jedne strane razlikovati djelo u pučkom stilu, tekst kvazifolklornog stila poput spjeva **Poema de mio Cid,** koji može biti manje vezan za folklornu tradiciju, i s druge strane tekst jednostavnog učenog stila kakvi su Berceovi tekstovi, koji mogu biti najmanje vezani za za folklornu tradiciju, ali do neke mjere ipak mogu odražavati mikrostrukturu folklorne tradicije.[42] U tom svjetlu vjerojatno možemo promatrati zaključke Josepha Duggana[43] o starofrancuskoj narativnoj poeziji: **chansons de geste**, u kojima susrećemo veću učestalost »formula«, mogli bi biti tekstovi kvazinarodnog stila, a romani u stihu, u kojima susrećemo njihovu manju učestalost, tekstovi jednostavnog učenog stila. Različite se vrste mikrostrukturnih analiza možda također mogu pokazati korisnima kako bi se u komparativnom kontekstu odredilo do koje se mjere mogu klasificirati kao **pučka književnost** djela poput mezopotamskog **Epa o Gilgamešu,** iranskog **Shāhnama,** ili pak afričkih pisanih epova, koja se, premda u srodstvu s folklornom narativnom književnošću, mogu od nje tipološki razlikovati.[44] Ukratko, analize u kontekstu generičkog, ovdje već predloženog sustava, u stanju su pomoći pri povlačenju što jasnijih razlika između različitih vrsta tekstova i načina stihova stvaranja/prenošenja, posebice između takvih vrsta kao što su folklorna (usmena) književnost i **pučka književnost,** pogotovu u slučaju postojećih drevnih i srednjovjekovnih tekstova.*

Preveo s engleskog T. Mihalić

[40] Bošković-Stulli, Usmena..., Povijest..., str. 229—231.

[41] P. E. Russell, Some Problems of Diplomatic in the Cantar de Mio Cid and their Implications, »Modern Language Review«, 47, 1952, str. 340—349; isti, San Pedro de Cardeña and the Heroic History of the Cid, »Medium Aevum«, 27, 1958, str. 57—79; Poema de mio Cid, uredio Colin Smith, Oxford 1972, str. XXX—XXXVII; isti, Estudios ciadianos, Madrid 1977; A. D. Deyermond, A Literary History of Spain: The Middle Ages, London and New York 1971, str. 49. (španjolski prijevod s ispravcima, Historia de la literatura española: La Edad Media, Barcelona 1973) i bilješka 35.

[42] Brian Dutton, La »Vida de San Millan de la Cogolla« de Gonzalo de Berceo: Estudio y edicion critica, London 1967, str. 175—182; John K. Walsh, Juan Ruiz and the mester de clerezía: Lost Context and Lost Parody in the Libro de buen amor, »Romance Philology«, 33, 1979, str. 62—86.

[43] Joseph. J. Duggan, The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft, Berkeley and Los Angeles 1973, str. 21—30.

[44] Do gornjeg stava vode me svojim vrlo korisnim kratkim pregledima ovih tradicija radovi: Johannes M. Renger, Mesopotamian Epic Literature, William L. Hanaway, Jr., The Iranian Epics i Daniel P. Biebuyck, The African Heroic Epic, Heroic Epic..., str. 27—48. (prvi), 76—98. (drugi), i 336—367. (treći).

Proučavatelji srednjeg vijeka koji ne poznaju dovoljno ovakve pomalo »egzotične« tradicije moraju u raspravama o njima, pokušavajući da utvrde sličnost između njih i srednjovjekovnih romanskih tradicija, biti posebno oprezni. Tako se, primjerice, između namjernih imitacija, poput Razgovora Kačića Miošića i južnoslavenskih književnih epova, mora povući jasna razlika, što nedostaje u: Faulhaber, Neo-traditionalism..., str. 98. i bilješka 55. Njegova se primjedba da nejednaki broj slogova kao i nizovi s nejednakim brojem stihova, imajući isti srok drevne turkijske versifikacije, »izrazito podsjećaju na Mio Cid« (str. 100, bilješka 63) ne može razmatrati a da se ne obrati pozornost na ove činjenice: važnost gramatičke rime u turkijskoj poetici, određene aglutinativnim karakterom turkijskih jezika, povezanim uporabom sintaktičkog paralelizma (Nora K. Chadwick i Victor Zhirmunsky [Žirmunskij], Oral Epics of Central Asia, Cambridge 1969, str. 337—338) i činjenica da se izvedene učene tradicije rado služe folklornim metrima (Bošković-Stulli, Usmena književnost u sklopu..., str. 56). Za vrlo dobar suvremeni uvid u turkijsku junačku narativnu tradiciju vidi: Ilhan Basgöz, The Epic Tradition among Turkic Peoples, Heroic Epic..., str. 310—335.

* Izražavam veliku zahvalnost profesorima Samuelu G. Armisteadu, Peteru F. Dembowskom, Alanu D. Deyrmondu, Svetozaru Petroviću i Alainu Renoiru na njihovim vrlo korisnim savjetima, koje sam uzeo u obzir pripravljajući konačnu verziju ovog članka. Veoma sam zahvalan drugu Tomislavu Mihaliću za prijevod engleskog teksta kao i dru. Maji Bošković-Stulli i drugovima Ivanu Kušanu i Slavku Mihaliću, koji su mu u tome svesrdno pomogli. Na kraju, zahvaljujem profesoru Jamesu Burkeu i knjižnici Robarts na Torontskom sveučilištu, koji su mi stavili na raspolaganje sav potreban materijal za ostvarenje ovog rada.

HEDA JASON
(Jeruzalem)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
izvorni znanstveni rad

Literarni dokumenti prošlosti i njihov odnos prema narodnoj književnosti

Narodna tradicija po autoričinu shvaćanju jest audio-vizualni oblik tradicije u društvima koja posjeduju dvije tradicije: onu pisanu viših slojeva i audio-vizualnu nižih. Zbog postojanja i pisanih formi tradicije (npr. grafitâ) terminu »narodni« daje autorica prednost pred terminom »usmeni«. Narodna književnost — koja je umjetnost, a ne samo dokument ili komunikacija — postoji u onim društvima koja se služe pismom. Temelji se na improvizaciji, podložnoj nesvjesnom kanonu. Taj je kanon stalan. Podvojena su mišljenja o tome potječu li književna djela drevnog Bliskog istoka iz audio-vizualne ili iz učene književne tradicije. Sporno je i pitanje radi li se o narodnoj, tzv. maloj tradiciji ili o nediferenciranoj tradiciji iz protoliterarnog razdoblja. Odnos između drevne književnosti Bliskog istoka i narodne književnosti istražuje se etnopoetičkom analizom — analizom stila korpusa tekstova i onom pripovijedanja u pojedinim djelima. Zaključno se konstatira da postoji veza između etnopoetskih tekstova i nekih drevnih tekstova, ali je ta veza veoma složena.

Ovaj je članak* posvećen jednom od pitanja koja postavljaju izdavači ovog zbornika, a to je: da li tekstovi s folklornim temama sačuvani iz ranijih vremena (misli se na pisane tekstove) koji nisu točni, doslovni zapisi direktne komunikacije, pripadaju folkloru?... Ili, da li folkloru pripadaju suvremeni tekstovi (tj. tekstovi koji su pismeno zabilježeni tokom posljednjih 100—150 go-

Autorica bi ovdje željela zahvaliti D. Segalu i A. Kempinskom, koji su dali svoje kritičke primjedbe o rukopisu; također i Y. Avishuru, U. Epsteinu i D. Shulmanu za bibliografske savjete; i R. Grafmanu za njegovu redakciju.

dina), čak i ako su isključeni iz neposredne komunikacije samim time što su zabilježeni?

Ako pratimo literaturu u zadnjih deset ili dvadeset godina, primijetit ćemo porast u nastojanjima da se definira i redefinira predmet našeg polja istraživanja. Čini se da je to zanimanje rezultat općeg osjećaja nemira proširenog među istraživačima koji se bave humanističkim znanostima, do kojeg dolazi uslijed suvremenih problema s kojima se suočavaju. U modi je potraga za »relevantnošću« i »znanstvenošću«, a tradicionalni se ciljevi, postulati i metode istraživanja stavljaju pod znak pitanja.

Nije potrebno da se ovdje osvrćemo na sve sumnje i pokušaje ponovnog definiranja koji se nude na našem području. Ovaj zbornik, za koji smo zamoljeni da damo svoja mišljenja, prikazat će različite poglede i trendove, te je i sam rezultat tog općeg nemira. Prema tome, započet ću s razmatranjem predmeta našeg područja istraživanja (vidi Jason 1969, 1975, 1977), što ću dopuniti raspravom o problemu kritike teksta i na kraju primijeniti rezultate na skup drevnih tekstova.

1. Što je narodna književnost?

Što podrazumijevam pod »narodnom književnošću?« Pokušat ću to objasniti kratkim prikazom onoga što podrazumijevam pod »tradicijom,« njezinim načinom postojanja, društvom njezinih nosilaca kao i njezinim sadržajem.

1.1.1. Tradicija. »Tradicija« označava proces transmisije a) u vremenu = vertikalna transmisija (s generacije na generaciju) kulturnih duhovnih tvorevina, b) proces transmisije u prostoru = horizontalna transmisija = difuzija istih duhovnih tvorevina; i c) nažalost, termin »tradicija« označava također i skup duhovnih tvorevina koje »tradicija« prenosi što umanjuje jasnoću naših postavki.

1.1.2. »Narodno« i »audio-vizualno.« Misli se da je tradicija na koju se usredotočuje naše područje istraživanja u osnovi audio-vizualna, no postoje i neke pisane forme (grafiti, na primjer); nadalje, ono što znademo o prošlosti došlo je do nas samo u pisanoj formi, a moguće usmeno porijeklo tog znanja još nije istraženo. Zbog toga bih ovdje terminu »narodni« dala prednost pred terminima »audio-vizualni« ili »usmeni«.

1.1.3. Društvo. »Narodna tradicija« je po mom mišljenju audio-vizualna tradicija koju nalazimo u složenim društvima koja se služe pismom, tj. društvima koja posjeduju dvije tradicije: pisanu tradiciju centara i viših slojeva, koja se može shvatiti kao Redfieldov (1956, poglavlje III) »velika tradicija«, sa svim mogućnostima nagomilavanja znanja i kontakta tokom niza godina i u retrospektivi (vidi Parsons 1966, 26-27, 51-52. i Goody 1968, 1977) koje iz toga proizlaze, te audio-vizualna, odnosno »mala tradicija« nižih slojeva i manjih etnolingvističkih jedinica unutar šireg okvira.

Plemenska društva koja ne poznaju pismo imaju samo jednu vrstu tradicije, koja je nužno audio-vizualna, i nju treba odvojeno opisati i definirati. Njezine će se značajke, u odnosu prema ostalom dijelu kulture društva razlikovati od značajki audio-vizualne tradicije u složenim društvima koja se služe pismom (za razliku između kulture i društva vidi Kroeber i Parsons [1958] a za književnost društva koja ne poznaju pismo vidi Radin [1915, 1926, 1954-5, 1955, 1956]. **Bilješka 1:** Pojam »velike« i »male« tradicije uključuje i skup duhovnih tvorevina i procese transmisije. **Bilješka 2:** Međuodnosi pisanih i audio-vizualnih tradicija, te odnosi između različitih etničkih tradicija koje su i pisane i audio-vizualne u određenom slučaju područje su istraživanja, a ne stvar definicije i postulata (uzmimo za primjer hinduističku »veliku« tradiciju i indijske »male« audio-vizualne tradicije).

1.1.4. Predmet. Različite pojave kojima se bavi naša struka mogu se podijeliti na tehničke i simboličke tradicije. Tehnička tradicija uključuje svako ponašanje čiji je cilj da se proizvede ono što je potrebno za život: hrana, odjeća, zaklon, zdravlje, ratovanje. Simbolička tradicija organizira tehničko iskustvo prema različitim stupnjevima apstrakcije, počevši od društvene i ekonomske organizacije, preko vjerovanja i religije, pa sve do filozofskog i umjetničkog izraza; što je društvo složenije, to ovi posljednji postaju sve više i više odvojeni i nezavisni.

Bilješka 1: Ovako definiran, pojam »tradicije« manje se ili više preklapa s pojmom »kulture« (za klasifikaciju tih pojava vidi Parsons [1951], a za definicije kulture vidi Kroeber i Kluckhohn [1952]).

Bilješka 2. Zahvaljujući povijesnom razvoju znanosti i organizacije akademskih institucija u različitim zemljama, stručnjaci koji se bave proučavanjem tradicije (= »kulture,« »kulture i društva,« »čovjeka uopće«) nazivali su sami sebe etnografima, etnolozima, kulturnim antropolozima, folkloristima, »Volkskundler,« itd., upotrebljavajući posebne termine za one koji se bave posebnim užim granama, kao što su etnomuzikolozi ili etnopoetičari (za opis po zemljama vidi Jason, b.g.).

1.1.5. Umjetnička tradicija. Narodna književnost, muzika, ples i vizualna narodna umjetnost najnezavisnije su duhovne tvorevine i mogu se promatrati kao grupa pojava koje imaju posebne — umjetničke — kvalitete. Ove umjetnosti daju građu za stvaranje društvenih i vjerskih običaja (obreda), ceremonija (koje treba razlikovati od tehničkih običaja, tj. vještina koje se također prenose audio-vizualnom tradicijom).

Dok su, bez svake sumnje, svi dijelovi tradicije kulture međusobno ovisni, na nekoj razini, te je jasno da su se razvili zajedno, ozbiljno je istraživanje moguće provesti jedino ako odvojimo različite dijelove i svaki posebno u tančine ispitamo. Koje će šire ili uže područje istraživač izabrati kao svoj djelokrug, ovisi o njegovim interesima i posebnim kvalifikacijama. Istina je da je sve teže stvarati sinteze što se broj struka povećava i što je više vještine po-

trebno da bi se bilo koja od tih struka svladala. No, kako kaže moderna indijska poslovica, »ništa ne može nadomjestiti marljiv rad«...

Na osnovi dosadašnjeg razmatranja nastojat ću opisati u prvom redu narodnu književnost (etnopoeziju) kao područje koje sam odabrala.

1.2.1. Narodna književnost jest književnost, tj. umjetničko djelo, a ne samo kulturni ili povijesni dokument ili »komunikacija«.

1.2.2. Narodna književnost postoji u društvima koja se služe pismom; usmenu književnost društava koja ne poznaju pismo potrebno je razmotriti zasebno (vidi Radin 1955, 1956).

1.2.3. Narodna književnost postoji u svojoj izvedbi pred publikom i sastoji se od teksta, te od slušnih i kinetičkih komponenti; ponekad se dodaju i rekviziti (narodna umjetnost), kao na primjer u folklornom kazalištu.

Bilješka 1: Fiksiranje djela narodne književnosti pomoću pisma ili snimanja zvuka djelomična je »snimka« djela, a ne sāmo djelo; fiksiranje djela pomoću pokretnog filma njegova je potpuna »snimka,« ali još uvijek nije sāmo djelo (za sličan problem u jeziku vidi de Saussure, poglavlje VI, 1—2).

1.2.4. Narodna je književnost umjetnost koja se temelji na improvizaciji. Improvizacija se izvodi prema nekom nesvjesnom »etnopoetičkom kanonu« ili »kanonu narodne književnosti«, a taj se kanon sastoji od rječnika koji sačinjavaju jednostavne jedinice sadržaja i niz pravila prema kojima kombinacijama jednostavnih jedinica nastaju složene jedinice (vidi Jason i Segal 1977).

1.2.5. Budući da je narodna književnost umjetnost koja se zasniva na improvizaciji, svako se pojedino djelo mijenja od izvedbe do izvedbe; no etnopoetički kanon ipak ostaje stalan. Taj je kanon nesvjestan, tako da ga izvođač ne može ni izmisliti niti mu promijeniti sastavne dijelove. Rezultat je toga da se od prvih zabilježenih djela naovamo ne može primijetiti nikakav napredak narodne književnosti, njezinih rodova ili sižea unatoč varijabilnosti pojedinačnih djela. Za praktične svrhe, možemo uzeti da je narodna književnost nepromijenjiva kategorija (vidi Jason i Kempinski, b.g.),

2. Problem kritike teksta

Posjedujemo ogromne materijale (= izvore) koji sežu čak do prvih početaka pismenosti. Drevne i srednjovjekovne književnosti obiluju motivima, epizodama i cijelim sižeima koji su izrazito slični sadržajnim jedinicama srodnih opsega koje nalazimo u suvremenoj usmenoj književnosti. Što to znači? Folklorist razmišlja o tome da li ta stara djela mogu pridati povijesnu dimenziju usmenim djelima kojima se on bavi. Da li su ona izvor moderne usmene književnosti? Ili, suprotno tome, da li je usmena književnost izvor iz kojega su ta stara djela crpla svoju građu? Što nas postojanje tih starih djela uči o prirodi usmene književnosti uopće? Povjesničar se opet pita da li djela koja nalikuju

epovima ili legendama govore o povijesnim događajima ili su puka izmišljotina? Kakav je odnos djela kao što su drevni indijski epovi ili biblijske priče prema pravoj povijesti? Kakva je priroda tradicije koja je oblikovala ta drevna djela i uspjela održati živ interes za njih?

Odgovor na takva pitanja može se dati na osnovi razvijene kritike teksta i etnopoetičke teorije.

Naznačimo najprije približno mogućnost odnosa između usmenog teksta i njegova pisanog pandana.

2.1. Pretpostavljeni usmeni prethodnik i njegov pisani nasljednik.

2.1.1. Pisani tekst možemo shvatiti kao više ili manje točan zapis teksta neke usmene izvedbe. Primjer za to je »Homer« koji diktira **Ilijadu** pisaru (vidi Lord 1960, 124—138); Herodot koji je zapisao priče egipatskih svećenika (vidi, na primjer, Rampsinitovu **Priču o lopovu,** II, 121); pripovjedni materijali zabilježeni u Talmudu; Grimmove bajke.

2.1.2. Pisani tekst može biti manje ili više slobodna prerada usmene kompozicije, koja se time pretvara u novo književno djelo, kreaciju pjesnika. Takva je, na primjer, akadska verzija u 12 pločica **Epa o Gilgamešu,** s kraja drugog milenija prije naše ere, koju je potpisao neki Sin-liqui-unninni (Jacobsen 1976, 195); Apulejev **Zlatni magarac;** srednjovjekovni »novellino« i zbirke egzempla, pučke knjižice koje su priređivali anonimni sastavljači; djela romantičara (Andersen, Puškin itd.).

2.1.3. Neko inače autorsko djelo može u većoj ili manjoj mjeri posezati za motivima iz narodne književnosti i realijama iz narodnih vjerovanja i tehničke tradicije kao građom, cjepkajući izvorni »narodni« proizvod na manje jedinice. Takva je Vergilijeva **Eneida;** a u suvremenoj književnosti Mannov **Josip i njegova braća** i Joyceov **Uliks.**

2.1.4. Pjesnik piše svoje djelo namjerno oponašajući usmenu književnost; takvo djelo može dotjerati čak i do svjesnog falsifikata. Zna se da su se djela te vrste stvarala u doba romantizma: Scottove balade; Hoffmannove bajke; Mažuranićeva **Smrt Smail-Age Čengića;** libreto Mozartove **Čarobne frule; Labuđe jezero** Čajkovskoga itd.

Pomna kritika teksta često je potrebna kako bismo mogli razlikovati kompozicije pod 2.1.2. i 2.1.4.

2.1.5. Djelo narodne književnosti unutar okvira povijesnog pisanja može biti

2.1.5.1. Čitav narodni pripovjedni tekst (ep, legenda, novella) koji pripovijeda o nekoj historijskoj ili pseudohistorijskoj ličnosti, umetnut u neko inače historijsko djelo;

2.1.5.2. Različite legendarne osobine, koje se ne uzdižu do potpunog sižea, a koje se pripisuju povijesnim ličnostima.

Obje vrste etnopoetičkog materijala možemo naći, na primjer, u biblijskim povijesnim knjigama, asirskim analima, Herodotovim kazivanjima; u srednjovjekovnim kronikama i svetačkim legendama; u anegdotama o suvremenicima i glasinama za koje se misli da su istinite.

2.2. Pisani izvor i usmeni oblik koji je izveden iz njega.

Obratno: mnogo je teže utvrditi prelaženje djela iz prethodnih pisanih oblika do njihova kolanja u usmenoj formi. To je područje otvoreno širokom (često i preširokom) nagađanju: ne možemo promatrati ništa od onoga što je prethodilo našem vremenu, a istraživanje suvremenih činjenica zahtijeva sistematična, pažljiva, pomna i dugotrajna promatranja. Navođenje nasumce primjera ovakvog ili onakvog ponašanja pripovjedača ne može zamijeniti sistematično proučavanje. Da bismo dobili rezultate koji bi se s nekom vjerodostojnošću mogli projicirati u prošlost, te će se pojave morati istražiti u velikom broju kultura i morat će se izdvojiti modeli koji su im zajednički.

To do sada još nije učinjeno. Problem postaje još složeniji ako uzmemo u obzir da njegovo razumijevanje ovisi o našem shvaćanju prirode i struktura procesa tradicije i transmisije uopće, a to područje istraživanja do sada nije ni dodirnuto.[1]

Rasprava o transmisiji od pisane do usmene prezentacije do sada se usredotočavala na dva žarišta:

2.2.1. Uloga propovjednika u srednjovjekovno i moderno doba u Evropi i na Srednjem istoku; propovjednik preobražava pisani tekst u usmenu izvedbu;

2.2.2. Individualno čitanje ili, kao varijanta, slušanje druge osobe koja čita naglas (opažanja kao ona što ih je izvršio Noy 1963, 19, pokazuju kako ova tema može biti problematična); uglavnom su samo pučke knjižice stizale do priproste publike.[2]

2.3. Okvir

Takav je opći okvir u kojemu svaki tekst, bilo pisan ili usmen, mora naći svoje mjesto. No da bismo razmotrili neki tekst unutar tog okvira, moramo utvrditi njegovu inherentnu »etnopoetičnost«. Kada istraživač sam bilježi neko djelo, nema sumnje u pogledu toga da li je ono audio-vizualno ili ne — on je čuo i vidio izvedbu. No da bi se utvrdila druga svojstva djela, potrebna je dobro definirana etnopoetička teorija. Da li je tekst koji je istraživač zabilježio

1. Lordovo (1960) istraživanje najbolje je koje poznajemo na ovom području. Radovi Sokolova (1924), Azadovskoga (1926), Nikiforova (1930), L. Dégh (1962) i Stockmanna (1963) bave se biologijom etnopoezije. Noviji rad u vezi s aspektom »izvedbe«, koji su izvršili američki stručnjaci, ne zasniva se na sistematičnom terenskom radu, te ne pridonosi razjašnjavanju problema (vidi Goldstein i Ben-Amos 1975).

2. Postoje neke informacije o posebnim profesionalnim i poluprofesionalnim izvođačima u visokim azijskim kulturama o kojima se izvješćuje da su pismeni te da kombiniraju neke vrste pisanih djela s narodnom tradicijom u audio-vizualnoj izvedbi; taj se audio-vizualni rad može opet fiksirati pisanjem. Tu pojavu treba odijeliti od nastavljanja tradicije učenjem pisanih djela napamet, kao što je to slučaj s klasičnom indijskom književnošću, Zend-Avestom i Koranom (za Tursku vidi Eberhard 19 i Korogly 1979; za Indiju Staal 1961. i Arunachalam 1976; za Kinu Riftin 19; za Japan Kishibe 1966, III, 3). Potrebno je provesti sistematično istraživanje čitavog tog predmeta prije no što uzmognemo reći bilo što određeno.

etnopoetičko djelo ili samo dio slučajnog razgovora? Istraživačeva teorija morala bi pomoći da se odgovori na to pitanje.

Složeniji slučaj kritike teksta predstavljaju djela koja je zabilježio neki drugi istraživač. Moram prihvatiti podatke koje drugi pružaju o toj izvedbi kao nešto što se samo po sebi razumije jer ih ne mogu provjeriti, budući da je izvedba događaj koji se ne može reproducirati. Budući da je velika većina tekstova zabilježena ručno, bez opreme za snimanje zvuka, moramo pažljivo ispitati kvalitetu tako dobivenog teksta. U kolikoj je mjeri neki tekst potpun, ili da li on samo rezimira riječi pripovjedača (dok god se zadržava forma stiha, tekstove u stihu nije praktično rezimirati; no ponekad se narativni tekstovi bilježe u proznom obliku, iako se izvode u stihovima); u kojoj je mjeri izvorni stil prilagođen stilu onoga koji ga bilježi. Kvaliteta teksta ovisit će o vještini onoga koji ga bilježi, kao i o ciljevima i teorijama koje slijedi.

Ako odemo još dalje u prošlost, naići ćemo na tekstove koji nisu bili zabilježeni na terenu, već su se pisali ili sastavljali prema ukusu i sposobnostima pisca/pjesnika. Kako možemo znati da li ti tekstovi imaju bilo kakve veze s narodnom književnošću? Uobičajena je metoda navođenje sličnosti u sadržaju. To, po mom mišljenju, ne zadovoljava, pogotovo ne za svrhe koje pred sebe postavlja povjesničar. Zar situacije iz stvarnog života ne mogu nalikovati događajima iz priča? Može li naša teorija pomoći povjesničaru da razlikuje jedno od drugoga? I što možemo mi, etnopoetičari, etnolozi i antropolozi, naučiti od drevnih tekstova, čiju smo etnopoetičnost na ovaj ili onaj način utvrdili? Kada bismo imali dobru etnopoetičku teoriju (a mislim da je imamo kada je u pitanju etnopoetička gramatika — vidi gore paragrafe 1.2.4) i kada bismo, služeći se njome, mogli razvrstati tekstove koji imaju nekakve veze s etnopoezijom (u smislu koji je gore opisan: paragrafi 1.2), tada bismo mogli doprijeti do povijesne dubine od nekoliko tisućljeća za vrednovanje književnog proizvoda audio-vizualne tradicije (vidi Jason i Kempinski, b.g., za pokušaj da se rezimira i da se izvedu zaključci iz jednog aspekta nalaza ove vrste iz drevnih književnosti Bliskog istoka). Ta bi povijesna dubina mogla baciti novo svjetlo, na primjer, na problem razvoja narodne književnosti ili na odnose narodne književnosti prema drugim oblicima društva njezinih nosilaca, suvremenog ili prošlog, i na njihovo psihičko ustrojstvo (vidi raspravu kod Jason 1977, 277—280).

No, vratimo se povjesničaru. Vjerujem da će postojeća etnopoetička teorija i predviđeni razvoj njezinih metoda pomoći da se odgovori na pitanja povjesničara o prirodi određenih tekstova koje on nalazi u svojim izvorima i dokumentima; religiozni tekstovi i dokumenti mogu se posebno korisno istraživati uz pomoć etnopoetičkih sredstava (razlozi koji stoje iza toga još uvijek se istražuju; vidi dalje paragraf 3). Temeljito ispitivanje, uz pomoć etnopoetičkih sredstava, može pokazati da li neki tekst stoji u vezi s narodnom književnošću ili je zapis o stvarnim događajima; ili, ono može pomoći da se riješe filološki problemi kritike teksta koji su inače nerješivi. No nažalost, to se ne može reći i za tradiciju koja je proizvela te tekstove budući da etnopoetika još nije dovoljno istražila prirodu audio-vizualne tradicije (vidi gore, paragrafe 1.1. i bilješku 1).

3. Drevna književnost Bliskog istoka

Drevni nam je Bliski istok ostavio bogate pisane zapise, među kojima nalazimo i **belles lettres** i povijesna djela.[3] U nekima od njih možemo uočiti sličnosti s narodnom književnošću s obzirom na sadržaj, dok je za druge karakterističan formulni stil koji uvelike podsjeća na stil modernih etnopoetskih djela s istog područja (vidi Jason 1977, primjer 2 c). Što to znači? Da li je to slučajno? Ili bismo trebali pretpostaviti da postoji sređen odnos između to dvoje, kakva god bila priroda i smjer tog odnosa?

U posljednjim desetljećima pojavio se živ interes za ta pitanja u stručnjaka koji se bave drevnim Bliskim istokom, kao i onih koji se bave studijem **Biblije.** U Skandinaviji se na području biblijskih proučavanja razvila čitava škola »usmene tradicije«, te se tekstovi podvrgavaju raznovrsnim sredstvima književne analize. Nekoliko je časopisa posvećeno isključivo tom predmetu (vidi **»Linguistica Biblica«** i **»Semeia«**), a i drugi su požurili da izdaju djela te vrste. Rasprave su usredotočene na tri glavne točke: (a) priroda tradicije koja je proizvela drevne tekstove; (b) stilističke sličnosti između drevnih pisanih tekstova i moderne etnopoezije; i (c) analize pojedinačnih tekstova čiji sadržaj podsjeća na sadržaj modernih etnopoetskih djela.

3.1. Društvo. Društvo drevnog Bliskog istoka bilo je složeno, s korporacijama školovanih pisara, nosilaca pisane tradicije (»velika tradicija«). Ta je tradicija bila zajednička svim društvima drevnog Bliskog istoka (osim Egipta, koji je uslijed svoje relativne geografske izdvojenosti bio margialan sve do približno kraja trećeg tisućljeća prije naše ere; kada je došlo do prisnijih veza sa semitskim svijetom, obje su kulture već bile potpuno razvijene).

3.2. Tradicija. Kojoj vrsti tradicije pripada književnost drevnog Bliskog istoka? Nema sumnje o njezinoj pisanoj prirodi, tj. postojanju učene pisane tradicije kojom se ova književnost prenosila barem jedno ili dva tisućljeća. No nemamo dokumenata o prvotnom izvoru te književnosti. Teoretičari književne povijesti pretpostavljaju da ta djela, kao i književnost uopće, imaju audio-vizualno porijeklo; povjesničari i filolozi, koji vrlo dobro poznaju taj materijal, pretpostavljaju da su ona proizvod učene književne tradicije. Tako pitanje da li su pisari preuzeli neku audio-vizualnu tradiciju ostaje otvoreno. Ako je tako, da li su je preuzeli djelomično ili u potpunosti? Ili da li su nadareni pisari pjesnici sastavljali djela koja su sami izmislili? Odakle se razvio hetitski i drevni izrealski historiografski žanr (Cancik 1976): Da li su priče u **Knjigama sudačkim** i Samuelova povijesna kazivanja manje-više točna ili su to epski pripovjedni tekstovi (tj. pjesnička fikcija)? Tko je stvorio formulnu (u Lordovu smislu 1960) poeziju babilonskih himni i biblijskih psalama? Da li je neki bard pjevao o pothvatima Gilgameša, Etana, Lugalbandaili Tukulti-Ninurta Ia? Ili su ta djela — nađena na pločicama ispisanim klinastim pismom — književna i povijesna djela učenih literata?

U samom drevnom bliskoistočnom zapisu mogla sam otkriti samo dva navoda koji bi se (vrlo uslovno) mogli protumačiti kao opisi barda koji pjeva epsku (?) poeziju:

(1) (Opisuje se gozba za stolom boga Baala)

»... **Netko se diže, zapoja i zapjeva,**
Činele bjehu u rukama svirača,
Pjevaše junak ugodna glasa
O Baalu u uvali Zefonskoj«.

(Ugaretska pjesma, oko 14. stoljeća p.n.e.; Gibson 1978, 46, redovi **18—21).**

(2) Drugi primjer opisuje Davida kao muzičara koji pjeva Saulu:

»... I **kada zao duh** od Boga bješe nad Saulom, zbi se da David uze harfu, i **zasvira rukom svojom**; i Saul se razvedri, i bi mu dobro, a zao ga **duh napusti«.** (Samuel I, 16, 23).

»... I zao duh poslan od Boga dođe Saulu, dok sjeđaše u kući svojoj s **kopljem u ruci: i David zasvira rukom svojom«.** (Samuel I, 19, 9).

Nigdje se ne primjećuje kakvu je vrstu pjesama ili muzike svirao Baalov muzičar ili David dok je svirao Saulu. To bi mogle biti epske pjesme, no mogle bi jednako tako biti i lirske pohvalnice (u Baalovu slučaju to bi mogla biti himna).

Ako prihvatimo tezu o audio-vizualnoj osnovi ove književnosti, javljaju se nova pitanja: da li se tu radi o narodnoj tradiciji (»maloj« tradiciji) ili o nediferenciranoj tradiciji koja potječe još iz protoliterarnog razdoblja drevne bliskoistočne kulture? Tko su bili nosioci te tradicije? Prosječni bardi čiju je publiku sačinjavao »svatko«? Ili je to bila tradicija uske grupe: svećenika, »proroka«, pisara ili drugih profesionalnih grupa? Navedimo jedan primjer: čini se da talmudski aggadah, apokrifna legenda i vrlo rana kršćanska legenda pripadaju, barem djelomično, audio-vizualnoj tradiciji uskih krugova literata koji su imali svećeničke i »proročke« sklonosti.

Budući da, nažalost, etnopoetika i etnologija uopće nisu učinile mnogo kako bi ispitale procese tradicije, velikom dijelu rada koji su izvršili istraživači **Biblije** i drugi stručnjaci nedostaje činjenična podloga (za rani izvještaj o skandinavskoj školi »usmene tradicije« u proučavanju **Biblije** vidi Nielsen 1954, a za novija djela i bibliografiju o tom predmetu vidi Culley 1976).

Budući da istraživanje tradicije (»biologija etnopoetike«, »proučavanje izvedbe«) za sada još ne može razjasniti odnose između drevne književnosti Bli-

3. Popis književnih djela na sumerskim, babilonskim, asirskim i zapadnosemitskim jezicima, kao i na hetitskom, dao je Borger (1967—1975), koji daje pune podatke o izdanjima, prijepisima, prijevodima i istraživanjima svakog djela. Nisu sve pločice koje se čuvaju u muzejima dešifrirane; mnogi dešifrirani tekstovi stoje nam na raspolaganju samo u formi klinastog pisma, te još čekaju prijenos u drugo pismo i prijevod. To se u prvom redu odnosi na veliki arhiv (oko 18000 pločica!) drevnog grada Eble (južno od Allepoa, Sirija), koji potječe iz dvadeset i četvrtog do dvadeset i petog stoljeća p. n. e. i tek je nedavno otkriven.

skog istoka i narodne književnosti, moramo se obratiti etnopoetičkoj analizi. Na tom području rad se odvijao unutar dvije discipline, a to su analiza stila korpusa tekstova i analiza pripovijedanja u pojedinačnim djelima.

3.3. Stil. Većina proučavanja pjesničkih značajki i stila drevne književnosti izvršena su, više ili manje uspješno, uz pomoć Lordovih koncepcija (1960) ili koncepcija opće poetike (vidi Alonso-Schoekel 1971. i Moor 1978). Cancik (1976) pokušao je izvršiti vrlo približnu književnu (ne etnopoetičku!) analizu hetitskih i drevnih izraelskih historiografskih zapisa; takva bi analiza trebala biti od pomoći pri sređivanju povijesnih činjenica i književnih konvencija u drevnim tekstovima.

3.4. Pripovijedanje. Proučavanja pripovjedne strukture pojedinih djela izvršena su uz pomoć sredstava modernih književnih i etnopoetičkih teorija, koje su i same zasnovane na pojmovima preuzetim iz lingvistike i logike. Ta su proučavanja bez sumnje dokazala da se tekstovi mogu podvrći takvoj analizi, te da ona može dati zanimljive rezultate. Navedimo, kao primjer, analizu sintaktičkih i semantičkih struktura priče o Davidu i Golijatu (Samuel I, 17 — vidi Jason 1979). Bilo je moguće u potpunosti analizirati tu priču uz pomoć postojećih etnopoetičkih sredstava, te se, kao rezultat, mogla svrstati u određenu etnopoetičku podvrstu. U slučaju priče o Davidu, analizom se došlo do predloženog rješenja filološkog problema u Samuel I, 17, a to je pitanje o cjelovitosti i prvenstvu masoretskog teksta pred septuagintskom verzijom priče. Prema tome, treba razjasniti još jednu značajku biblijske tradicije: u masoretskom tekstu David je dva puta predstavljen Saulu i dva puta mu se nudi ruka Saulove kćeri (Samuel I, 16, 14—23 i 18, 20—28; 17, 12—31 i 55—58; 18, 1—5). U septuaginti su izostavljena udvostručenja u 17. poglavlju, što je olakšalo tok pripovijedanja u čitavoj **Knjizi Samuelovoj.** Masoretski tekst, dakle, može svjedočiti o tradiciji koja poznaje dva zasebna pripovjedna teksta (u prozi ili stihu) koji sačinjavaju ciklus (te su time skloniji ponavljanju događaja negoli uključivanju jednog kontinuiranog pripovjednog teksta); takvo stanje stvari odgovara obilježjima epske narodne (audio-vizualne) tradicije (za dalje primjere izučavanja pojedinačnih djela vidi Cooper 1975; Güttgemanns 1978. u »**Linguistica Biblica**« i »**Semeia**« 1975; Gurney 1972; Jason 1977, 1980; Lai 1974; Marin 1971; Marin i Chabrol 1974).

3.5. Jason i Kempinski (b.g.) pokušali su stvoriti cjelokupnu sliku: tekstovi drevnog Bliskog istoka u kojima se primjećuju sadržajne sličnosti s modernim narodnim pričama sakupljeni su i za njih su izrađeni indeksi prema tipovima i motivima, a definiran je i žanr kojemu pripadaju. Pokazalo se da je književni sistem do kojeg smo došli sličan sistemu moderne narodne književnosti koju nalazimo na istom geografskom području.

3.6. Kritika teksta. Rezultati ispitivanja o kojima smo govorili u paragrafima 3.3.—3.5. ukazuju na neujednačenost odnosa drevnih tekstova prema narodnoj književnosti. Taj odnos prekriva širok raspon od gotovo točnih bilježenja do slobodnih prerada. Priča o siromahu iz Nippura, biblijski psalmi, talmudske

priče i ranokršćanske legende primjeri su prilično točnog bilježenja; verzija u dvanaest pločica **Epa o Gilgamešu** Sin-liqi-unninija (za čiji proces rasta postoje dokumenti od sumerskih epskih pjesama nadalje) i **Knjiga Samuelova** primjeri su prerađenih djela. Danas teško možemo razlikovati falsifikate (paragraf 2.1.4) od drugih oblika; aspekt upotrebe rascjepkanih etnopoetičkih elemenata sadržaja pri stvaranju novih djela za drevnu književnost Bliskog istoka još nije istražen. Prema tome, ne smijemo generalizirati, već je svako djelo ili ciklus djela potrebno zasebno ispitati.

3.7. Novi problemi. Na kraju, mogli bismo dati izvještaj o još neobjavljenom djelu koje je razotkrilo nove probleme u etnopoetičkoj teoriji. U analizi drevnih djela primijećeno je da su etnopoetski modeli koji su se do sada razvili (Propp 1928. i Skaftymov 1924) nepodesni da bi se izašlo na kraj s tim materijalom. Na osnovi drevnih i njima (po sižeu) sličnih modernih djela stvoren je nov model (Jason 1980), no ni on nije zadovoljio. Javlja se problem razine, i čini se, nasuprot prihvaćenim mišljenjima, da se Skaftymovljev model ruske epike i Proppov model herojske bajke nalaze na različitim razinama s obzirom na organizaciju djela, uslijed različite organizacije epike i bajki. Ti su uvidi potakli novi niz problema u istraživanju bajki i narodne epike.

Vratimo li se pitanju koje smo postavili na početku naše rasprave o prirodi drevnih tekstova, možemo ponovo postaviti problem na ovaj način: može se ustanoviti veza između etnopoetskih tekstova i nekih tekstova koji su sačuvani iz ranijih vremena; no ta je veza složena. Etnopoetička teorija nam može pomoći pri rješavanju problema kritike teksta kao i filoloških problema drevnih tekstova; rješenja će, sa svoje strane, dati povijesnu dubinu etnopoetičkim proučavanjima, te mogu razotkriti i nove probleme koje će riješiti etnopoetika. No ne smijemo uzeti drevne tekstove kao prvobitni materijal na osnovi kojega treba razviti etnopoetičku teoriju; samo tekstovi čija je audio-vizualna priroda sa sigurnošću dokazana mogu poslužiti kao osnova za rješavanje problema.

Prevela s engleskog L. Moravac

Bibliografija

Luis Alonso-Schoekel, **Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk,** Bachem, Köln 1971.

M. Arunachalam, **Ballad Poetry, Tiruchitrambalam** (India), Gandhi Vidyalayam 1976.

Mark Asadovskij, **Eine sibirische Märchenerzählerin,** FFC 68, Helsinki 1926. (engl. prev. Austin, Texas 1974).

Rykle Borger, **Handbuch der Keilschriftliteratur,** 3 knj., de Gruyter, Berlin 1967—1975.

Hubert Cancik, **Grundzüge der hethitischen und alttestamentlichen Geschichtsschreibung,** Harrassovitz, Wiesbaden 1976.

J. S. Cooper, **Structure, Humor and Satire in the Poor Man of Nippur,** »Journal of Cuneiform Studies«, 27, str. 163—174, 1975.

Robert C. Culley, (izd.), **Oral Tradition and Old Testament Studies,** »Semeia«, knj. 5, 1976.

Linda Dégh, **Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft,** Akademie, Berlin 1962. (engl. prev.: **Folktales and Society,** Bloomington 1969).

Wolfram Eberhard, **Minstrel Tales from Southeastern Turkey,** University of California Press, Berkeley 1955.

J. C. L. Gibson, (izd. i prev.), **Canaanite Myths and Legends,** Clark, Edinburgh 1977.

J. R. Goody, **The Domestication of the Savage Mind,** Cambridge University Press, Cambridge 1977.

J. R. Goody, (izd.), **Literacy in Traditional Societies,** Cambridge University Press, Cambridge 1968.

Erhardt Güttgemanns, **Einführung in die Linguistik für Textwissenschaftler,** »Linguistica Biblica«, Bonn 1978.

Kenneth Goldstein i Dan Ben-Amos, (izd.), **Folklore: Performance and Communication,** Approaches to Semiotics 40, Mouton, The Hague 1975.

O. R. Gurney, **The Tale of the Poor Man of Nippur and its Folktale Parallels,** »Anatolian Studies«, 22, str. 149—158, 1972.

Thorkild Jacobsen, **The Treasures of Darkness; a History of Mesopotamian Religion,** Yale University Press, New Haven 1976.

Heda Jason, **A Multidimensional Approach to Oral Literature,** »Current Anthropology«, 10, str. 413—426, 1969.

Heda Jason, **Ethnopoetics: A Multilingual Terminology,** Israel Ethnographic Society, Jerusalem 1975.

Heda Jason, **Ethnopoetry: Form, Content, Function,** »Linguistica Biblica«, Bonn 1977. (a).

Heda Jason, **Der Zinsgroschen: Analyse der Erzählstruktur,** »Linguistica Biblica«, br. 41/42, str. 49—87, 1977 (b).

Heda Jason, **The Story of David and Goliath: A Folk Epic«,** »Biblica«, 60, str. 36—70, 1979.

Heda Jason, **Ilja of Muroma nd Tzar Kalin. A Proposal for a Model for the Narrative Structure of an Epic Struggle,** uskoro će izići u »Slavica Hierosolymitana«, 1980 (a).

Heda Jason, **The Poor Man of Nippur: An Ethnopoetic Analysis,** uskoro će izići u »Journal of Cuneiform Studies«, 1980 (b).

Heda Jason, **Paths to Folk Literature** (rkp.), b. g.

Heda Jason i Aharon Kempinski, **How Old are Folktales?** uskoro će izići u **Proceedings of the VII Congress of Folk-Narrative Research** (Edingburgh, aug. 1979), b. g.

Heda Jason i Dmitri Segal, (izd.), **Patterns in Oral Literature,** Mouton, The Hague 1977.

Shigeo Kishibe, **Traditional Music of Japan,** Tokio 1966.

H. G. Korogly, (izd.), **Emrah i Sel'vi, Neobyknovennye priključenija Karaoglana i drugie tureckie narodnye povesti,** Nauka, Moskva 1979.

A. L. Kroeber i Clyde Kluckhohn, **Culture: A Critical Rewiew of Concepts and Definitions,** Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1952.

Pham hu'u Lai, **Sinn-Erzeugung durch den Glauben: Widerlegte/Begründete religiöse Autoritäten: Strukturale Analyse von Matth 27, 57—28, 20,** »Linguistica Biblica«, br. 32, str. 1—37, 1974.

Albert B. Lord, **The Singer of Tales,** Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1960.

Louis Marin, **Semiotique de la Passion. Topiques et figures,** Aubier, Paris 1971.

Louis Marin i Claude Chabrol, **Le récit evangelique,** Aubier, Paris 1974.

J. C .de Moor, **The Art of Versification in Ugarit and Israel.** Prvi dio u: **Studies in Bible and the Ancient Near East.** Presented to Samuel E. Loewenstamm on his Seventieth Birthday. Ed. by Y. Avishur and Y. Blau, str. 119—150. Drugi dio u: »Ugarit Forschungen«, 10 (1978), str. 187—215, 1978.

Nicholas Nielsen, **Oral Tradition,** SCM Press, London 1954.

Aleksandr I. Nikiforov, **Teperešnij zaonezkij kazkar-opovidač,** »Etnografičnij visnik«, br. 9, str. 143—186, 1930.

Dov Noy, (izd.), **Jefet Schwili erzählt,** de Gruyter, Berlin 1963.

Talcott Parsons, **The Social System,** Free Press, New York 1951.

Talcott Parsons, **Societies. Evolutionary and Comparative Perspectives,** Prentice, Englewood Cliffs, N. J. 1966.

Vladimir J. Propp, **Morfologija skazki, Academia,** Leningrad 1928; Nauka, Moskva ²1969. (engl. prev. Bloomington 1958, ²1968, Austin, Texas).

Paul Radin, **Literary Aspects of North American Indian Mythology,** Canada Geological Survey, »Museum Bulletin«, br. 16, Ottawa 1915.

Paul Radin, **Literary Aspects of Winnebago Mythology,** »Journal of American Folklore«, 39, str. 18—52, 1926.

Paul Radin, **The Evolution of an American Indian Prose Epic,** Basel 1954—1956.

Paul Radin, **The Literature of Primitive Peoples,** »Diogenes«, 12, str. 1—28, 1955.

Paul Radin, **The Trickster: A Study in American Mythology,** New York 1956.

Robert Redfield, **Peasant Society and Culture,** University of Chicago Press, Chicago 1956.

B. Riftin, **Istoričeskaja epopeja i fol'klornaja tradicija v Kitae,** Nauka, Moskva 1970.

Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics,** The Philosophical Library, prev. W. Baskin New York 1959.

Aleksandar Skaftymov, **Poetika i genezis bylin,** Yaksanov, Moskva 1924.

Boris Sokolov, **Skaziteli,** Gosizdat, Moskva 1924.

J. F. Staal, **Nambudiri Veda Recitation,** Mouton, The Hague 1961.

Doris Stockmann, **Der Volksgesang der Altmark,** Akademie, Berlin 1963.

ANTON BERISHA

(Priština)

NARODNA UMJETNOST

1982 KNJIGA 19

izvorni znanstveni rad

Neki problemi usmene književnosti u svjetlu estetike recepcije

Djela usmene književnosti funkcioniraju dvojako: u izvornom statusu usmenosti i kao objelodanjeni tekstovi. Tiskana su djela izgubila svog izvornog receptora (slušaoca) i mogućnost stvaranja varijanata, ali i dalje funkcioniraju kao umjetnička (u slučaju kad to jesu). Estetika recepcije stavlja na prvo mjesto u proučavanju književnih djela primaoca, dok je u okviru postanka i trajanja djelâ usmene književnosti primalac, tj. slušalac bio i ostao bitan element. No odnos djela i primaoca ima važnu funkciju i u slučaju usmenih tiskanih tekstova. Grupa, zajednica presudan je činilac prihvaćanja i trajanja usmenoga književnog djela, kao što je to čitatelj za pisano djelo. Autor se zalaže za pristupanje književnom liku usmenog djela kao autonomnoj značenjskoj jedinici, čime bi se potpunije objasnio i primaočev horizont očekivanja.

Posljednjih su godina problemi usmene književnosti, bilo teorijski, bilo konkretni, tj. usko vezani za pristup i interpretacije pojedinačnih oblika i djela usmene književnosti, postali i aktualni i kompleksni.

Aktualnost se determinira i nameće samom materijom usmene književnosti, tj. djelima koja se u velikom broju tiskaju, bilo da tiskani tekstovi prvi put dopiru do čitaoca, bilo da doživljuju nova izdanja — novi kontakt i odnos sa starim i novim primaocima.[1] Sasvim je prirodno da su taj opsežni broj tiskanih

[1] Svjedoci smo brojnih tiskanih zbirki s građom usmene književnosti, koje su izdane i koje se izdaju u nas i vani. Uzgred spominjem samo ediciju »Die Märchen der Weltliteratur«, gdje je do sada izišlo mnoštvo zbirki s građom narodnih pripovijedaka raznih naroda svijeta.

djela usmene književnosti pratile i prate brojne teorijske rasprave, te članci, studije i posebne knjige posvećene općim i posebnim problemima tog stvaralaštva, kao i bibliografije.[2]

Kompleksnost problema usmene književnosti proizlazi, s jedne strane, iz same prirode usmenoga književnog teksta kao slojevita i složena jezično-semantičkog sustava umjetničkoga komuniciranja i, s druge strane, iz neophodnosti da se i djelima usmene književnosti pristupi kao djelima umjetnosti riječi, tj. da se u proučavanju i interpretiranju usmenih književnih djela primijene književne teorije i književnoistraživački postupci kakvi su u proučavanju i interpretiranju djela pisane književnosti postigli zapažene rezultate. Prije svega mislim na fenomenologiju, strukturalizam, semiotiku, te tipološko proučavanje i dr., razumljivo imajući u vidu uvijek obilježja usmene književnosti.

Kompleksnost problema usmene književnosti proizlazi i iz perspektive recepcijskoteorijskog pristupa, koji u proučavanju književnih djela opravdano i uspješno naglašava važnost **receptora** i njegovo **iskustvo**, tj. estetski odnos i djelovanje **autora, djela, primaoca.** Estetika recepcije i djelovanja kao mogućnost pristupa i interpretiranja književnih djela te odnos čitaoca i autora (povijest književne recepcije), koji se tako koherentno odražavaju u književnom djelu, osnova su za jednu novu povijest književnosti[3] i opravdano su nazvani provokacijom nauke o književnosti **(Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft).**[4]

Imajući u vidu sadašnje stanje djela usmene književnosti i njihov način trajanja i funkcioniranja, treba ukazati na dvije važne činjenice:

I. Neka djela usmene književnosti i dalje funkcioniraju pomoću usmenog komuniciranja, tj. očuvan je izvorni status usmenosti postojanja i trajanja, prirodno s nizom transformiranja i mijenjanja, koja su usko vezana za društvene i kulturne uvjete, te za odnos (sjetimo se npr. preventivne cenzure zajednice)[5] današnjega konzumenta prema tim djelima.

[2] Vidi, uz ostala djela: Bibliografija radova o narodnoj književnosti, izd. Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine, Posebna izdanja (knj. XVIII XXI, XXV i XXXII), Odjeljenje za književnost i umjetnost (knj. 1—4), Sarajevo 1972, 1974, 1976. i 1977; Maja Bošković-Stulli, Usmena književnost, u: Povijest hrvatske književnosti, knjiga I, Liber—Mladost, Zagreb 1978, str. 325—353.

[3] Estetika recepcije i djelovanja javlja se kao reakcija i negiranje povijesti književnosti iz perspektive djela i autora. 13. travnja 1967, na tek osnovanom Univerzitetu u Konstanzi, Hans Robert Jauss održao je znamenito pristupno predavanje i izložio programsku koncepciju estetike recepcije i djelovanja u proučavanju književnih djela.

[4] Za ovaj rad, uz ostalo, konsultirana su djela: Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag, 4. izd., Frankfurt am Main 1974; Rainer Warning, Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis, UTB, W. Fink, München 1975; Hans Robert Jaus, Estetika recepcije, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd 1978; Teorija recepcije u nauci o književnosti, priredila Dušanka Maricki, Nolit, Beograd 1978; Ivo Frangeš, Slavistische Anmerkungen zu den Thesen zur Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauss, »Umjetnost riječi« (Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte), izvanredni svezak, 1977, str. 45—51; Wolfgang Preisendanz, Heineove pjesme iz groba od madraca, »Umjetnost riječi«, br. 1, Zagreb 1973, str. 41—65.

[5] Roman Jakobson i Pjotr Bogartijov, Folklor kao naročit oblik stvaralaštva, u: Usmena književnost. Izbor studija i ogleda, priredila Maja Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb 1971, str. 20.

II. Mnoga djela usmene književnosti danas su objelodanjena i njihova umjetnička komunikativna funkcija slična je djelima pisane književnosti, tj. izmijenjen je izvorni status funkcioniranja. Drugim riječima, fiksiranim tekstovima usmene književnosti nedostaju, uz ostalo, dva vrlo važna obilježja koja su oni prije toga imali: a) **glazbena funkcionalnost pjevanja** (usmena poezija) i **govorna funkcionalnost pripovijedanja** (usmena proza) i b) promjenljivost **varijanata,**[6] što su važni činioci (katkada i presudni) za prihvaćanje i prenošenje djela usmene književnosti.[7]

Premda su mnoga djela usmene književnosti tiskana i time su izgubila status trajanja i funkcioniranja usmenim putem, kao i svoje varijante, a kao posljedicu toga izgubili su i izvornog receptora (slušaoca), kojemu se svako usmeno djelo na izrazit način istodobno prilagođava i izražava njegovu svijest, ta djela i dalje traju i funkcioniraju kao umjetnička. kao djela umjetnosti riječi. Stoga je nužno spomenuti da nije beznačajno kako se neko djelo prenosi i funkcionira u odnosu na primaoca, kako se ono prilagođava svijesti receptora. ali je vrlo značajno i to da je to djelo umjetnina, da nosi u sebi više vrijednosti, da umjetnički djeluje na primaoca i da stvara snažan estetski doživljaj. Opće je poznato da dobra umjetnost, pa u okviru toga i umjetnost riječi, ne zna za geografske granice i vremensku udaljenost. Ona realizira svoju vrijednost premda se katkada mijenja i izvorni status, kao što je slučaj s djelima usmene književnosti, koja danas često funkcioniraju kao fiksirani tekstovi.

Budući da tiskana djela usmene književnosti napuštaju **usmenost** i mogućnost **varijanata,** ona i kao takva nastavljaju svoj život — trajanje i funkcioniranje — kao fiksirani tekstovi, slično djelima pisane književnosti. Stoga umjetničku i ostalu vrijednost usmenih djela u pisanom obliku determinira sam tekst, odnosno jezična jedinica koja nosi u sebi umjetničku poruku. Ako je tekst poetičan, ako je umjetnička dimenzija funkcionalizirana u njemu na adekvatan način i izaziva estetski doživljaj, to dokazuje da se radi o jezičnoj umjetnini koja je izmijenila izvorni status postojanja, ali i dalje djeluje i uspostavlja nov odnos s primaocem, vršeći jak utjecaj na njegovo iskustvo.[8] S druge strane, ako je usmeni tekst lišen tih obilježja, a ne postoji mogućnost da se on »izvlači« dobrom melodijom i glasom izvođača (riječ je o pjesmi) ili pak izvođačkom

[6] O problemu varijanata navodim misao Maje Bošković-Stulli: »A ipak, ako želimo usmenu književnost prikazati kao umjetnost riječi s njezinim vlastitim vrijednostima, onda treba najveću pažnju i ljubav obratiti upravo pojavi varijanata; u njihovim stvaralačkim izmjenama istoga tipa pjesme ili priče treba otkrivati umjetničke ljepote«. (Vidi: Usmena književnost, Zagreb 1971, str. 41). Uz ostalo, o problemu varijanata usporedi i zanimljivu misao autorice u knjizi Narodna predaja o vladarevoj tajni, izd. Institut za narodnu umjetnost, Zagreb, 1967, str. 179.

[7] Katkad i skroman pa, u krajnjoj liniji, i loš usmeni tekst, uz kreativno izvođenje nadarenog interpretatora čini jak dojam na primaoca, tj. slušaoca.

[8] Smatram da je to vrlo važno pitanje kada je riječ posebno o poetskim dodirima i susretima usmene i pisane književnosti.

kreativnošću nadarenog pripovjedača[9] (za prozne oblike), onda je usmeni tekst u pisanu obliku osuđen na propast jer nijednim elementom ili dimenzijom nije u stanju da uspostavlja odnos s (novim) primaocem, da utječe na njegovo iskustvo; da ga obogati ili da protivljenjem djeluje kao izazov na nova razmatranja i na »korekcije« toga iskustva.

Tiskani usmeni tekstovi, promijenivši izvornu usmenost funkcioniranja dobivaju **trajnu prostornu i vremensku egzistenciju.** Stoga pisanom tekstu pošiljalac i primalac prilaze s različitih pozicija. Interakcija pošiljaoca i primaoca ostavlja pisanu poruku intaktnom.[10] S druge strane, govoreni se izričaj »sastoji u samom procesu govorenja, nastajući kao rezultat suptilne procesne interakcije, koja zavisi od komunikacijskog kanala, teme te od mogućnosti inkodiranja i dekodiranja, kao i senzibilnost pošiljaoca i primaoca. Govoreni izričaj svagda se odigrava unutar govorene situacije koja po sebi utječe na način na koji jezik funkcionira unutar poruke«.[11]

Premda se usmeni tiskani tekstovi »lišavaju« svojih izvornih obilježja postojanja i trajanja (slušaoca kao primaoca, »konteksta situacije«, te uvjeta izvođenja i dr.), oni i kao takvi, kao tekstovi koji dobivaju trajnu prostornu i vremensku egzistenciju, imaju veliku vrijednost i funkciju i zaslužuju trajnu pažnju, prije svega kao umjetnička djela.[12] Drugim riječima, oni su dovoljno bogati elementima »umjetničke provokacije« i umjetničkog djelovanja, pa je neophodno da se i njima pristupi s različitih pozicija i aspekata, tj. primjenjivanjem teorijskih spoznaja, metoda i pristupa. Pri proučavanju usmenog književnog djela, odnosno teksta kao polivalentne jezične jedinice — sustava, koji izražava vrijednost i kompleksnost djela, primjenjuje se interdisciplinarni pristup, kao što se čini u pisanoj književnosti. Samo takvo proučavanje i interpretiranje usmenih književnih djela, tj. usmenih tekstova, može predočiti njihovu vrijednost, njihovu mogućnost da traju, da ih prihvaćaju čitaoci i da estetski djeluju na čitaoce.

[9] »Melodija i pjesma (tj. riječi) postoje samostalno, ali imaju jedno svojstvo po kojem se slažu. Kao što se na riječi može primijeniti melodija, tako se i na melodiju mogu primijeniti riječi. Postoji dakle jezična norma govornog stiha, na koji se primijeni ritamski okvir melodije«. (Ivan Slamnig, Disciplina mašte, Matica hrvatska, Zagreb 1965, str. 65); »Usmena pripovijetka integralno sadrži i izvanjezične elemente, među njima mimiku i geste, koje pripovjedač upotrebljava dopunski uz govor ili mjesto artikuliranih riječi da bi se 'izrazio kraće ili ekspresivnije, odnosno u isti mah kraće i ekspresivnije'« ili »... 'djelo pisane književnosti potpuno je sadržano u svom tekstu, u pisanom tekstu, dok djelo usmene književnosti prekoračuje granice teksta, čak i onda ako je fiksirano pismom u svojoj verbalnoj supstanciji'«. (Vidi: Maja Bošković-Stulli, Usmena književnost kao umjetnost riječi, Mladost, Zagreb 1975, str. 153—154; upotrijebljeni su citati P. Guberine i S. Skwarczyńske).

[10] Sonia Bićanić, Stylistics and the spoken language, »Umjetnost riječi«, br. 1—3, Zagreb 1977, str. 29.

[11] S. Bićanić, cit. čl., str. 29.

[12] Kako treba pristupiti djelima usmene književnosti koja su tiskana, posebno kada se radi o pisanju povijesti nacionalnih književnosti ili o sastavljanju antologija, vrlo je kompleksno pitanje. U nas je ovaj problem postavljen na simpoziju o Povijesti jugoslavenskih literatura, održanom u Sarajevu 1964. Postavili su ga Svetozar Petrović, Fran Petrè i drugom zgodom Maja Bošković-Stulli.

Pitanje djelâ usmene književnosti fiksiranih u tekstu može se promatrati i na temelju teorije recepcije i djelovanja. Koje i kakve su mogućnosti primjenjivanja takvog pristupa?[13]

Potrebno je, prije svega, ukazati na važnu, da ne kažemo presudnu, činjenicu: estetika recepcije i djelovanja u svojoj biti naglašava važnost primaoca književnoga djela, bilo pisanog ili usmenog; ona istražuje odnos između stvaraoca, djela i receptora: književno se djelo promatra u svjetlu svijesti i iskustva primaoca, a autor kao subjekt koji stvara umjetničko djelo imajući u vidu receptorovo iskustvo. Dakle, primalac se promatra ne samo kao najvažniji činilac konzumiranja umjetničkoga djela (prihvaćanje ili odbijanje, tj. nijekanje); on je važan i za cijeli proces nastanka i oblikovanja, koji se prvo »kali« u autorovoj svijesti, a nakon toga se materijalizira u umjetničkom djelu. Umjetničko se djelo stvara na temelju čitaočeva iskustva i odražava to iskustvo, prema kojemu se može promatrati ne samo odnos djelo-receptor nego i poetika i struktura djela. Drugim riječima: promatrajući književno djelo u svjetlu čitaočeva iskustva i djelovanja tog iskustva na stvaraoca, književni stručnjak uspoređuje niz elemenata novoga književnog djela sa strukturom djelâ koja su bila prije toga stvorena i tijekom vremena izgradila svijest/iskustvo čitaoca, njegov smisao za književne modele, oblike, žanrove, ali su nova djela, prirodno, doživjela transformaciju i promjenu.[14] Ako dakle u proučavanju književnih djela estetika recepcije na prvo mjesto stavlja primaoca, onda se bez dvojbe može reći da je u okviru postanka i trajanja djelâ usmene književnosti primalac, tj. slušalac bio i ostao vrlo bitan element.[15]

Nastajanje i trajanje književnih djela u odnosu na primaoca ima važnu funkciju i u slučaju usmenih tiskanih djela. Poznato je da usmeno književno djelo nastaje kao odraz svijesti, iskustva i ukusa određene sredine, ali istodobno i kao svijest, iskustvo i ukus drugih ljudskih sredina, ontoloških odlika čovjeka. Istinsko umjetničko usmeno književno djelo dobiva trajnu dimenziju svog funkcioniranja i kada je fiksirano u tekst. Stoga primjenjivanje estetike recepcije i djelovanja u interpretiranju djela usmene književnosti ne samo da postaje moguće nego je i nužno. To proizlazi iz same naravi nastajanja i trajanja usmenoga književnog djela.

[13] O važnosti i mogućnosti teorije estetike recepcije vidi moj članak na albanskom jeziku Rëndësia dhe mundësitë e estetikës receptive, »Fjala«, 15 nëntor, Prishtinë 1979, str. 13.

[14] Spominjem Eliotov esej Tradicija i individualni talent, pisan još 1919. godine, na koji se nedvosmisleno nadovezuje problematika estetike recepcije i djelovanja. On ističe: »Međutim, ako pristupimo jednom pesniku bez ovakvih predrasuda (da je njegovo delo novo i da se tako jako razlikuje od dela prethodnih pisaca — moja prim.) često ćemo otkriti da ne samo najbolji već i najindividualniji delovi njegovog dela mogu biti oni u kojima su mrtvi pesnici, njegovi preci, najsnažnije potvrdili svoju besmrtnost«. (str. 34). Dalje Eliot ukazuje na pjesnika medija i dodaje: »... jer moje je mišljenje da pesnik ne poseduje 'ličnost' koja treba da izražava, već jedan određen medijum koji je samo medijum, a ne ličnost, u kome se utisci i doživljaji kombinuju na neobične i neočekivane načine«. (T. S. Eliot, Izabrani tekstovi, Prosveta, Beograd 1963, prevela Milica Mihailović, str. 39).

[15] »Dobra pjevača« — kaže Matija Murko u svome djelu Tragom srpsko-hrvatske narodne epike — »ljudi hvale, osobito zbog lijepa glasa, zbog dobre junačke pjesme i zbog lijepa guđenja, a i zbog sklada između guđenja i pjevanja. Važno je i to da ne bude prigovora sadržaju pjesme, koja treba da bude prije svega 'pjesma od istine' (...). Ako su slušaoci nezadovoljni pjevačem, onda oni odlaze, ne slušaju i preziru pjevača...« (cit. prema: Zdenko Škreb, Studij književnosti, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 92).

Danas više nije sporedna činjenica da je svako djelo usmene književnosti individualno djelo, jezična umjetnina koju stvara pojedinac, pjevač ili pripovjedač, a koje istodobno tako jako odražava kolektivnu svijest.[16] Stvaralac usmenih književnih djela, više nego autor pisanih djela, obraća pažnju na primaoca, tj. slušaoca. To se objašnjava činjenicom da je prihvaćanje i trajanje svakog usmenog djela izravno vezano za primaoca. U slučaju da slušalac to književno djelo ne prihvaća, ono je osuđeno na propast jer nema mogućnosti, kao što se može dogoditi kod djela pisane književnosti,[17] da se prihvati kasnije, mijenjanjem, kako bi to rekao Hans Robert Jauss, **horizonta očekivanja.**

Više nego ostala djela umjetnosti riječi (pisane, trivijalne književnosti i dr.) usmeno je književno djelo vezano za određenu grupu, za određenu zajednicu.[18] Grupa, sredina ili nazovimo je zajednicom, presudan je činilac prihvaćanja i trajanja usmenoga književnog djela, kao što je to čitalac za pisano djelo.[19] Svaki usmeni stvaralac ima to u svojoj svijesti, stoga i svoje djelo prilagođava svijesti sredine, jer: »Svaka grupa posjeduje zajedničku svijest, a svaka zajednička svijest nosi u sebi svoju poeziju, svoju umjetnost, onako kao što ima svoj govor. Svaki narod — i opet kao zajednica — ima svoju poeziju . . .«[20] Pokraj toga, djelo usmenog stvaraoca, pjevača ili pripovjedača, koji ne uspijeva da u svojem djelu izrazi svijest sredine kojoj pripada neće uspjeti nadići **preventivnu cenzuru zajednice.**[21] Pravo će umjetničko djelo ne samo nadići »preventivnu cenzuru zajednice« i trajati i funkcionirati kao odraz određene svijesti i iskustva, nego će ono nadići i tu svijest i to iskustvo. Drugim riječima, koliko ono odražava svijest određene sredine/zajednice, određenog naroda, u tolikoj mjeri odražava i opću svijest, ljudsku svijest. Stoga je jedno nedvosmisleno jasno: usmeno književno djelo u svojoj biti polazi od konkretnih, regionalno realnih događaja, ali nikada ne ostaje samo u tim okvirima. Naprotiv, kreativni usmeni stvaralac uvijek uspijeva svoje djelo oblikovati i konstituirati za širi krug ljudi i u njemu odražava širu ljudsku svijest, subjektivnu zbilju. Budući da se djela usmene književnosti, po pravilu, odnose na čovjeka, na njegove osobitosti, na vrline i mane i na međuljudske odnose, ona postavljaju i odražavaju bitna egzistencijalna obilježja ljudskog djelovanja i postojanja. Kao takva, ona su bila, jesu i bit će aktualna. I fiksirana djela usmene književnosti čuvaju te

[16] Vidi vrlo značajan članak Ivana Slamniga, Pjesma kao faktor kolektivne svijesti, u: Disciplina mašte, Matica hrvatska, Zagreb 1965, str. 7—21.

[17] Vidi uz ostalo, Wolfgang Preisendanz, cit. čl. i Hans Robert Jauss, Racines und Goethes Iphigenie, Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, u: Rainer Warding, Rezeptionsästhetik, Wilhelm Fink Verlag, UTB, München 1975, str. 353—400, koji se opravdano smatraju uspješnim primjenjivanjem i konkretizacijom estetike recepcije i djelovanja u pristupu književnim djelima.

[18] Osim rasprave Jakobsona i Bogatirjova vidi i članke: Zdeslav Dukat, Ontološki status usmene književnosti, »Umjetnost riječi«, br. 1, Zagreb 1971, str. 67—71; Maja Bošković-Stulli, Uz dva članka o usmenoj književnosti, »Umjetnost riječi«, br. 2—3, Zagreb 1972, str. 203—220.

[19] Postoji nekoliko primjera kako djelo pisane književnosti u trenutku kad prvi put stupi u kontakt s primaocem ne doživljuje uspjeh ili je taj uspjeh djelomičan. Kasnije, mijenjanjem horizonta očekivanja, djelo može doživjeti veliki uspjeh.

[20] Ivan Slamnig, Disciplina mašte, Zagreb 1965, str. 13.

[21] P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens u: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Herausgegeben von H. Blumensath, Kiepenheur & Witsch, Köln 1972, str. 15. Vidi i prijevod istog članka naveden u bilješci br. 5.

osobitosti i pružaju niz mogućnosti za pristup. To se, dakle, može objasniti prirodom umjetnosti, tj. činjenicom da je umjetnost dana svakoj zajednici i da je neodvojivi dio svake ljudske kulture i egzistencije.

U vezi s tim i djela usmene književnosti s umjetničkim kvalitetama neprekidno su stvarala i stvaraju (u raznim razdobljima i mjestima) svoje potrošače, tj. djeluju na primaoca i na njegovo iskustvo, bilo da se prenose i funkcioniraju usmenim putem, bilo da su zabilježena i fiksirana u tekstu. Ostaje samo da se toj vrlo kompleksnoj jezičnoj umjetnini, koja se odlikuje bogatim kontekstom, priđe s jasnijih teorijskih pozicija, da se pristupi konstitutivnim elementima umjetničke strukture književnih usmenih djela. Dakle, književno usmeno djelo, kao višeslojna jezična i semantička tvorevina, mora se promatrati s više pozicija i aspekata — treba ukazati na **tekstovnu** i **izvantekstovnu strukturu**[22] jer je usmeni tekst, kao i pisani, izraz bezbrojnih i beskrajnih kombinacija **mikrostruktura**, koje, u krajnjoj liniji, čine i predstavljaju **makrostrukturu djela.**[23] Koliko je **književni tekst**[24] kompleksan za interpretaciju, toliko je važan i kompleksan i **kontekst.** Tekst (usmeni) determinira se poetskim jezikom (jezikom kao znakom, koji nosi u sebi umjetničku poruku), dok se kontekst karakterizira: a) **društvenom** i b) **semantičkom** dimenzijom.

Kada je riječ o književnom usmenom tekstu, onda treba spomenuti da se njegova osebujnost, kao i osebujnost pisanog teksta, sastoji u tome što on sam konstituira svoju zbilju kao oponašanje ili kao reakciju na postojeću realnost. Kao reakcija na zbilju književni tekst uobličava određeno iskustvo o toj zbilji. Stoga: »Svako umetničko delo ima u nerazdvojnom jedinstvu dvojak karakter: ono je izraz stvarnosti, ali istovremeno i tvori stvarnost, takvu stvarnost koja ne egzistira mimo dela, nego upravo samo u delu«.[25]

U analitičkom članku **Die Appellstruktur der Texte (Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa)** Wolfgang Iser, poznati zastupnik teorije estetike recepcije i djelovanja, opravdano kaže, »Književni tekst ne preslikava predmete, niti pak stvara predmete u opisnom smislu; njega bi u najboljem slučaju, valjalo opisati kao prikazivanje reakcije na predmete«.[26] Koliko se to imalo u vidu kada se pristupilo interpretiranju usmenih književnih djela[27] i koliko je to danas neophodnost, pokušat ću, vrlo kratko, pokazati na primjeru

[22] Vidi J. Lotman, Tekstovne i vantekstovne strukture, u: Predavanja iz strukturalne poetike, preveo N. Petković, Sarajevo 1970, str. 223—269.

[23] Vidi, uz ostalo: Zdenko Škreb, Struktura književnih djela, u: Studij književnosti, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 38—65.

[24] O tom problemu vidi: Radoslav Katičić, Književna umjetnina kao znak, »Umjetnost riječi«, br. 1—3, Zagreb 1977, str. 129—141; Zdenko Škreb, Jezična postava i književno djelo, »Umjetnost riječi«, br. 4, Zagreb 1977, str. 355—361; Z. Škreb, Literarischer und nichtliterarischer Text, Zur Frage der Textrezeption des Lesers, »Umjetnost riječi«, Izvanredni svezak, Zagreb 1977, str. 5—22.

[25] H. J. Jaus, Estetika recepcije, Nolit, Beograd 1978, str. 51; vidi i H. R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, 1974, str. 162. (Upotrijebljen je citat K. Kosika).

[26] Vidi Rainer Warning, cit. dj., str. 232; Teorija recepcije u nauci o književnosti, priredila D. Maricki, Nolit, Beograd 1978, str. 96.

[27] U nizu se slučajeva djela usmene književnosti, posebno pjesme s povijesnom tematikom, identificiraju sa zbiljom. Takav pristup i proučavanje najviše su škodili samim usmenim djelima kao umjetnosti riječi, pa i konzumentu.

književnog lika kao **samostalne vrijednosti,**[28] koja je tako osebujna u usmenim književnim djelima.

S likom iz književnih djela, posebno usmenih, često se postupa kao sa zbiljskom činjenicom, pridajući mu osobitost ličnosti. Katkada se ide i do identificiranja dviju sasvim suprotnih činjenica — umjesto da se lik umjetničkog djela promatra prema funkciji u strukturi gdje ga nalazimo. U većini slučajeva likovi se uzimaju kao **simboli** a ne kao **znakovi**[29] umjetničke funkcionalnosti. Stoga: »Promatramo li lik u sklopu tematskog sustava određene književne strukture, zapazit ćemo da je on stjecište osnovnih obilježja toga sustava ili, šire, umjetničke zbilje koja se samim tekstom stvori«.[30] Kada bi se književnom liku usmenog djela (npr. pri interpretaciji bajke[31] ili nekog drugog žanra ili vrste usmene književnosti) prišlo kao autonomnoj značenjskoj jedinici, koja prvenstveno postoji po tome što je funkcionalna sastavnica književne strukture, tada bi i proučavanje poetike samoga umjetničkog teksta bilo koherentnije i prihvatljivije. Time bi se potpunije objasnio i primaočev horizont očekivanja.

Kako se drukčije usmeni tiskani književni tekst može aktualizirati i time omogućiti izgrađivanje obzora suvremenog primaoca, tj. čitaoca?

Prije svega, mora se pristupiti tzv. praznim mjestima književnog teksta kao i shematiziranim aspektima.[32] Analizirajući preduvjete za djelovanje književnog teksta kao i razinu neodređenosti, zapravo se približavamo biti samoga književnog djela. Ti su elementi i te kako važni za postavljanje i mijenjanje odnosa između djela i čitaoca jer: »Što više tekstovi gube od svoje određenosti, tim više je čitalac uključen u dovršavanje njihovih mogućih intencija . . .«[33] i ». . . prazna mesta u književnom tekstu nisu nedostatak, kako bi se moglo pomisliti, oni su elementarni preduslovi za njegovo delovanje«.[34] To znači da prazna mjesta u tekstu otvaraju prostornu mogućnost za slobodno (individualno) tumačenje načina na koji se međusobno odnose jezično-umjetničke značajke objekta predstavljene shematiziranim aspektima.

Ako uspijemo pogoditi, tj. interpretirati »presudna prazna mjesta«, koja su vezana za cjelinu teksta i njegovu poetiku, stvorit će se preduvjeti za sudjelovanje čitaoca, za razumijevanje djela i za veću komunikativnu funkcionalnost jezične umjetnine. Pristupom konstitutivnim elementima usmenoga književnog djela prikazuje se funkcionalnost i međusobna povezanost tih elemenata, interpretira se jezičnoumjetnička dimenzija teksta, dokazuje se važnost kompozicijske strukture, ukazuje na polivalentnost semantike, na formule, simbole, motive

[28] Gajo Peleš, Lik i ličnosti: ili o odnosu književne i izvanknjiževne zbilje, »Umjetnost riječi«, br. 1—3, Zagreb 1977, str. 157.

[29] Pojmovi G. Peleša, cit. č l., str. 156.

[30] G. Peleš, cit. č l., str. 154.

[31] Sjetimo se samo djela V. J. Proppa, Morfologija bajke, objavljenog još 1928. godine.

[32] Pojam R. Ingardena uzet iz djela Das literarische Kunstwerk, 2, Tübingen, 1960, str. 261. Cit. prema R. Warningu, cit. dj., str. 234.

[33] W. Iser, Die Appellstruktur . . ., u: R. Warning, cit. dj., str. 230—231. Prijevod D. Maricki, cit. dj., str. 94.

[34] Kao bilješka br. 33, str. 235, prijevod D. Maricki, cit. dj., str. 101.

i dr. Premda su svi ti elementi međusobno zavisni i koherentno funkcionalizirani u književnom usmenom djelu, nerijetko je jedan element osobito značajan i funkcionalan, pa determinira vrijednost cijeloga teksta.[35] Tako bi se, npr., moglo pristupiti značenjskoj funkcionalnosti tragike u **Hasanaginici,** koja determinira idejnu vrijednost i strukturu teksta; osjećajnosti i istodobno ponosu i tragici u pjesmama kosovskog ciklusa, tj. dimenziji liričnosti snažno prožetoj projekcijom trijumfa; ili pak višedimenzionalnoj tragici u usmenoj baladi **Ura e shejt** (Svetački most), koja ne samo da je uvjetovala posebnu, pomalo neobičnu strukturu djela, nego je utjecala na to da djelo funkcionira i da se prenosi tako dugo, sve do naših dana, premda je ono, promatrano s umjetničkog aspekta, vrlo skromne vrijednosti.

Stoga je, uz ostalo, nužno prikazati i dokazati važnost i koherentnost semantike i simboličnosti/funkcionalnosti glavnog činioca (u mitu, npr. staroga motiva ili poznatoga lika) u samome djelu i u »iskustvenoj povezanosti književnosti«,[36] tj. nužno je prikazati odnos djela i književne tradicije. Riječ je o tome u kolikoj mjeri novo djelo donosi nešto novo i koliko je ono uspjelo »staro« iskustvo prikazati na djelomično nov način. Jer, kako s pravom ističe Eliot: »Postojeći spomenici obrazuju među sobom izvestan idealan poredak koji se modifikuje uvođenjem novog (uistinu novog) umetničkog dela. Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo delo; a da bi se održao red i posle novine koja se nametnula, **čitav** postojeći poredak mora, makar i najmanje, da se izmeni; i tako se odnosi, srazmere, vrednosti svakog umetničkog dela ponovo saobražavaju prema celini; a to predstavlja uklapanje starog i novog. Svako ko se složi sa ovom idejom o poretku i formi (. . .) neće smatrati neopravdanim da sadašnjost isto toliko menja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću«.[37]

Trajanju i djelovanju tiskanih usmenih djela mogu svojim načinom tumačenja i načinom objavljivanja tekstova pridonijeti i stručnjaci; dalje »u dijalektičkom procesu iz čitalačke publike se rađa pisac, a on zatim proširuje njen horizont očekivanja«.[38]

Estetika recepcije i djelovanja može i treba da se primijeni u razmatranju poetskih dodira usmene i pisane književnosti jer je sposobna da, imajući u vidu primaoca, ukaže na vrlo važne elemente prožimanja i prepletanja, zajedničkog trajanja i djelovanja.

[35] Ovdje navodim dva moja članka u kojima se ukazuje na tzv. glavni element umjetničkog djela: Tragjika dhe kuptimësia e flijimit-murosjes, u: Mundësi interpretimi, Rilindja, Prishtinë 1979, str. 59—69. i Konceptimi artistik i një krijimi gojor, cit. djelo, str. 35—42.

[36] Zdenko Skreb, Nov pogled na metodologiju povijesti književnosti, »Umjetnost riječi«, br. 1, Zagreb 1973, str. 22.

[37] T. S. Eliot, Tradicija i individualni talent, cit. dj., str. 35.

[38] Zoran Konstatinović, Der fremde Dichter zu Gast, Skizzierungen von Erwartungshorizonten des serbischen Leserpublikums, »Umjetnost riječi«, br. 1—3, Zagreb 1977, str. 151.

narodna umjetnost 19 (1982) članci (199—208)

Recepcijskoteorijski pristup ne smanjuje i ne negira važnost drugih metoda i pristupa proučavanju usmenih književnih djela fiksiranih u tekstu. Naprotiv, nedvosmisleno ukazuje na potrebu suradnje s drugim pristupima i metodama.[39]

Takvo usmjeravanje, bez dvojbe, otvara mogućnost za nove obzore očekivanja i samim djelima usmene književnosti, i receptoru i njegovu iskustvu, i teorijskim pristupima i metodama.

[39] Glavni zastupnik teorije estetike recepcije i djelovanja Hans Robert Jauss kaže: »Recepciona estetika nije nikakva autonomna, aksiomatska disciplina, dovoljna da sama rešava svoje probleme, već je to parcijalna metodološka refleksija, podesna za nadograđivanje i upućena na saradnju«. (Vidi Hans Robert Jauss, Racines und Goethes Iphigenie, u: R. Warning, cit. dj., str. 381; prijevod D. Maricki, cit. djelo, str. 180).

VILMOS VOIGT
(Budapest)

NARODNA UMJETNOST
1982 KNJIGA 19
Izvorni znanstveni rad

Folklorni žanrovi i njihov komunikacijski sustav

Komunikacijski sustav žanrova i sistematizacija žanrova zasnovana na teoriji komunikacije predmet su ovog članka. Grupe razlikovnih obilježja žanrova odnose se na: a) pošiljaoca, b) primaoca, c) kodiranje, d) dekodiranje, e) poruku. Autor utvrđuje razlike između oblika svakodnevnog jezika, oblika specijaliziranog jezika folklora i oblika profesionalnog usmenog jezika. Razlike se dijele na razlike s obzirom na pošiljaoca, primaoca, kanale i na razlike prema razmještaju. Rezultat članka jest metodološki jasan postupak koji se temelji na analizi usmenog folklora, ali se može primijeniti i za uspoređivanje folklora s onime što nije folklor itd. Hijerarhije folklornih žanrova ne zasnivaju se samo na jezičnim oblicima komunikacije, ali su za povijesno ili društveno proučavanje potrebni drugi parametri, u folkloristici još nedovoljno razrađeni.

1. Žanrovi ne postoje nezavisno jedni od drugih. Različiti usko povezani žanrovi postoje istodobno u folkloru svih naroda. Sistem žanrova u sklopu folklora pojedinog naroda strukturalna je jedinica, hijerarhija koja je označena u tolikoj mjeri da dopušta aproksimaciju pomoću objektivnog opisa koji se služi stanovitim brojem analitičkih stupnjeva.[1]

[1] Vidi moje ostale članke: Structural Definition of Oral (Folk) Literature, u: Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association. Beograd 1967, Beograd — Amsterdam 1969, str. 461—467; A folklór alkotások elemzése, Budapest 1972, posebno str. 57—72.

2. Sistem žanrova može se opisati uz pomoć tekstualnih, komunikacijskih i općesistemskih istraživačkih parametara, koji nam omogućuju da naglasimo društvenokomunikacijske karakteristike u danim hijerarhijama žanrova. Pri opisivanju komunikacijskih obilježja hijerarhije žanrova u folkloru moramo se pozabaviti s četiri glavna problema: **tekst** i **kontekst** u folkloru,[2] **paradigmatske** i **sintagmatske** jedinice folklora,[3] **performancija** i **kompetencija** u folkloru[4] i **komunikacijski faktori**[5] kao faktori žanrovske hijerarhije.[6] Sistematizacija žanrova zadaća je posebnog znanstvenog istraživanja.[7]

3. Klasifikaciju zasnovanu na komunikaciji možemo vidjeti u već spomenutim istraživanjima, no ona nije nezavisno stajalište. Ipak, primjenjujući postupke kakvima se služi fonetika razlikovnih obilježja, možemo sa sigurnošću upotrijebiti postupak koji nam omogućava sistematizaciju žanrova zasnovanu na teoriji komunikacije.[8]

3.1. Razlikovna obilježja koja ćemo ovdje razmatrati jesu:

3.2. U redoslijedu pojedinih razlikovnih obilježja čini se da se pri određivanju posebnih žanrovskih hijerarhija grupe obilježja odnose na: a) pošiljaoca, b) primaoca, c) kodiranje, d) dekodiranje, e) poruku. U svakome od tih slučajeva postoje i dalje razlike, no njima ćemo se ovdje pozabaviti posve kratko.

---

[2] Za proučavanje teksta i konteksta u folkloru: »Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae«, Sectio Linguistica, 4 (1973), str. 169—177.

[3] Some Problems of Narrative Structure Universals in Folklore, »Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae«, 21, 1972, str. 57—72; Die strukturell-morphologische Erforschung der Sagen, u: Lutz Röhrich, hrsg., Probleme der Sagenforschung, Freiburg i. Br., 1973, str. 66—85.

[4] Richard Bauman, Verbal Art as Performance, »American Anthropologist, 77, 1975, str. 290—311; Richard Bauman — Joel Sherzer, izd., Explorations in the Etnography of Speaking, Cambridge 1974.

[5] Alan Dundes, Analytic Essays in Folklore, Hag—Pariz 1975; Jan Trzynadlowski, Information Theory and Literary Genres, »Zagadnienia Rodzajów Literackich«, 4 : 1, 1961, str. 31—45. Dalje: John J. Gumperz — Dell Hymes, ured., Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communications, New York — London 1972; Dell Hymes, ured., Language in Culture and Society, New York — London 1972; Dell Hymes, Foundations of Sociolinguistics, An Ethnographic Approach, Philadelphia 1974; A. G. Smith, izd., Communications and Culture, New York 1966.

[6] Vidi moje članke: Position d'un problème — La hiérarchie des genres dans le folklore, »Semiotica«, 7, 1973, br. 2, str. 135—141; Communicative Features of the Hierarchy of Folklore Genres, u: Výskumné materiály Kabinetu literárnej komunikácie a experimentnej metodiky. 1. Bibliografia prác Františka Miku, Nitra 1975, str. 64—67. Towards a Theory of Genres in Folklore, u: Linda Dégh — Henry Glassie — Felix J Oinas, ured, Folklore Today, A Festschrift for Richard M. Dorson, Bloomington 1976, str. 485—496.

[8] Ovdje mogu prikazati samo skicu moga klasifikacijskog sistema; detaljna rasprava zahtijevala bi zasebnu studiju.

3.3. Razlikovna obilježja s obzirom na **pošiljaoca:**

individualni (uzrečice)	— zajednički žanrovi (dječje igre)
kreativni (memorat)	— izvođački žanrovi (folklorna drama)
originalni (priča o životu)	— prihvaćeni i usvojeni žanrovi (misterij)
improvizirani (čavrljanje)	— tradicijski žanrovi (molitva)

3.4. Razlikovna obilježja s obzirom na **primaoca:**

individualno (magijska formula)	— opće prihvaćanje žanrova (svadbena pjesma)
izravna veza s pošiljaocem (usmena izvedba, komunikacija licem u lice)	— posredna veza s pošiljaocem (rukopisne zbirke popijevaka)
izolirano prihvaćanje (pasivni slušalac pri pričanju priča)	— interakcija pošiljaoca i primaoca (natjecanje u zagonetkama na svadbi)
definitivno prihvaćanje (propisi)	— nastavljanje tradicije (odgojni folklor)
receptivno prihvaćanje (crkvene slike ili skulpture)	— stvaralačka tradicija (učenici pripovjedača priča)

3.5. Razlikovna obilježja s obzirom na **kodiranje:**

a) **S obzirom na funkcije**

jedna funkcija (vremenska prognostika)	— dvije ili više funkcija (svadba)
prirodno (svjetovno, pragmatično) (lirska popijevka)	— natprirodno (magijsko, sveto) (recitativ, vračanje)
ozbiljno (balada)	— zabavno (vic, šaljiva pričica)

poetsko (ljubavna popijevka)	— didaktično (zdravstvena pravila)
informativno (natpis)	— agitacijski (parola)

b) **S obzirom na način kodiranja**

jednostruko kodiranje (poslovica)	— dvostruko, trostruko, itd. kodiranje (pjesma, ples)
jezično kodiranje (igre riječima)	— nejezično kodiranje (geste)
akustičko kodiranje (rima)	— kinetičko kodiranje (ples)
gestikulacijsko kodiranje (»Šangaj«)	— plesno kodiranje (Morris)
vokalno kodiranje (tužaljka)	— instrumentalno kodiranje (ciganska muzika)
solo pjevanje (npr. šaljiva pjesma)	— zborno pjevanje (vojnička pjesma)
usmeno (pozdrav)	— pisano (ljubavno pismo)
segmentirano kodiranje (strofe u pjesmi)	— nesegmentirano kodiranje (tužaljka)
stih (božićna pjesma)	— proza (zagonetka)
metrički (rondeau)	— slobodni ritam (brojalica)
pripovjedno (legenda)	— dramatski (folklorna drama)

3.6. Razlikovna obilježja **dekodiranja:**

umjetničko dekodiranje (himna)	— pragmatičko dekodiranje (recepti za hranu)
razumljivo (priča o životinjama)	— tajnovito (čini)
istodobno (memorat)	— naknadno (natpisi na grobovima)

konzervativno (svete formule)	— promjenljivo (izvikivanja)
originalno (bajka)	— adaptacija (rugalica o glupim pojedincima ili stanovnicima nekog mjesta)
homolingvalno (popijevka)	— prijevod (makaronske pjesme)
jezično (anegdota)	— translingvalno ili paralingvalno (igra, običaj)

3.7. Razlikovna obilježja **poruke:**

individualno (rezbarenje)	— masovno proizvedeno (pučke ulične balade)
odvojeno (homogeno) (kameni križ)	— složeno (npr. cikličko) umjetničko djelo (dio svadbene nošnje, pjesma u sklopu ciklusa pjesama)
jednoznačno (brojalica)	— dvoznačno (npr. simboličko umjetničko djelo) (egzempl)
ukrasno (tkanina)	— izražajno (ikona)
konkretno (ime životinje)	— apstraktno (poslovično blago)
realistično (radne pjesme)	— nerealistično (fantastično) (bajke)
oslonjeno na realnost (povijesna pjesma)	— izmišljeno (mit)
objektivno (balada o ubojstvu)	— ironično (etnička rugalica)
lirski (ljubavna popijevka)	— impersonalno (radna popijevka)
tragično (drama)	— komično (posprdna poslovica)
epski (priče o odmetnicima)	— nepripovjedno (pozdravne formule)

dramatski (commedia dell'arte)	— bez događaja (imena biljki)
kratak oblik (zagonetka)	— dug oblik (junačka pjesma)
mnogo likova u radnji (kazalište lutaka)	— jedan lik u radnji (memorat)
jednostavna radnja (formulna priča)	— složena radnja (novelistička pripovijetka)
kontinuirano u vremenu (memorat)	— nekontinuirano u vremenu (mit)
prostorno (skulptura)	— dvodimenzionalno (tkanje)
sređena poruka (kozmogonija)	— nesređena poruka (djetinje tepanje)

3.8. Da bismo bolje razvrstali ova obilježja, morali bismo možda započeti analizu s obilježjima primaoca, zatim prijeći na obilježja kodiranja i na kraju na dekodiranje.

Najvažnija zadaća analize jest opisivanje konkretnog rasporeda komunikacijskih obilježja u poruci. Ovdje moramo posegnuti za iscrpnim funkcionalnim analizama folklornih umjetničkih djela. No neizbježan je zaključak da je klasična škola funkcionalne antropologije obraćala premalo pažnje dubljim opisima složenih sistema žanrova; nova proučavanja folklora, usmjerena prema teoriji komunikacije, nastojala su dostići, kao svoj cilj, opći sustav folklornih žanrova, ali im to još nije pošlo za rukom. No ti pristupi obećavaju dosta s obzirom na preciznost i na metodološki postupak.[9]

4. Druga je zadaća utvrđivanje razlika između oblika svakodnevnog jezika, oblika specijaliziranog jezika folklora i oblika profesionalnog usmenog jezika prema sistemu koji je gore prikazan u paragrafima br. 3.3.—3.7.

4.1. Svakodnevni jezik neoznačen je u usporedbi s jezikom folklora, koji je, opet, manje označen od jezika profesionalnih usmenih umjetnika (npr. epskih pjevača, usmenih pjesnika u tradicionalnim društvima itd.). U vezi s teorijom žanrova u folkloru valja spomenuti ove osnovne razlike među njima:

[9] Dan Ben-Amos, The Concept of Genre in Folklore, »Studia Fennica«, 20, 1976, str. 30—43; Dan Ben-Amos, ured., Folklore Genres, Austin — London 1976.

[10] Za odnose između kulture i komunikacije vidi: Ion C. Chitimia, Genre et art littéraires sourtout dans la création folklorique, »Zagandienia Rodzajów Literackich«, 10 : 1, 18, 1967, str. 5—14; Alan Lomax, Folk Song Style and Culture, Washington 1968; Abraham A. Moles, Sociodynamique de la culture, Paris 1967.

4.2. Razlike s obzirom na **pošiljaoca:**

u svakodnevnom usmenom jezik u	folklornom usmenom jezik u	profesionalnom
pošiljalac je svatko, sociološki nasumce izabrana skupina	teoretski svatko, praktički: pojedinci izabrani prema njihovu talentu	profesionalnost
poseban		
pošiljalac vrlo rijetko ili **govornik**	obično, no skriven (kao gramatički »ego«, junak u pjesmama ili pričama, upućeni govornik u didaktičkim žanrovima itd.)	većim dijelom, glavni oblici jesu: a) dijaloge u pričama oponašaju različite osobe b) autor i glumac moraju biti različiti pojedinci

4.3. Razlike s obzirom na **primaoca:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
primalac je	svatko, sociološki nasumce izabrana skupina	teoretski svatko, praktički: određen publikom i obično povezan zajedničkom društvenom djelatnošću (rad, rat, zatvor itd.)	publika traži estetske vrijednosti i zadovoljstvo
poseban **primalac** ili **tumač**	vrlo rijetko	obično, no skriven ili uopćen (kao u geslima, završnim strofama baladâ, itd.)	većim dijelom (kritičari, estetičari itd.)

4.4. Razlike s obzirom na **kanale:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
složeni oblici pojedinih kanala (npr. govor, pisanje, mimika, geste itd.)	svaki od njih prema konkretnim okolnostima, obično su uzajamno kombinirani	govor, pjevanje i ples prevladavaju, ali ne isključivo, razlike su u raznim žanrovima značajne	prednost imaju posebni oblici, ovisno o nekoliko žanrova, i obično su u hijerarhijskom poretku (npr. u junačkoj pjesmi redoslijed prema važnosti jest ovakav: tekst > pjevanje > mimika > ples /

4.5. Razlike s obzirom na **kodiranje:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
mreža ili međusobno djelovanje jezičnih, paralingvističkih, kinetičkih kodova itd.	sociolingvističkog i prigodnog karaktera	sociolingvističkog i tradicijskog karaktera	tradicijski i prigodno u oba slučaja za estetsku upotrebu
	(u nejezičnim kodovima prema sličnim principima)		

4.6. Razlike prema **razmještaju:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
Okvir, uvjeti i ekstrapoliranje komunikacije	amorfan, primjenjuje se neredovito, zasnovan na izravnim društvenim funkcijama	promjenljiv i redovit, ali prigodnoga karaktera	praktički nepromjenljiv općenito cijelo umjetničko djelo u društvenom razmještaju u kojemu njegovim dijelovima upravlja umjetnikovo htijenje)

4.7. Razlike prema **poruci:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
oblici poruke (rodovi, vrste, forme, stilovi, itd.)	zasnovana na sadržaju, aktualna, amorfna	rodovi, vrste (žanrovi) njihovi sistemi, stilovi u dinamičkom društvenom modelu	zasnovana na sižeu i strukturi individualnih umjetničkih djela (generičke i veće stilske pravilnosti postoje u okvirima pojedinačnih umjetničkih djela ili umjetnikova životnog djela)

4.8. Razlike s obzirom na **događaje i sudionike u komunikaciji:**

	u svakodnevnom	folklornom usmenom jeziku	profesionalnom
promjenljive okolnosti	zasnovane na društveno--odgojnim modelima	prihvaćene kao društvena zabava usmjerena prema samoj sebi	umjetničko stvaralaštvo
komunikacijski činovi	i odnosne psihološke reakcije na izravne društvene potrebe, spontano	trajanje, do određene mjere kreativnost, tradicija	specijalna nadarenost, kreacija

5. Rezimirajući sve to, dobivamo metodološki jasan postupak, koji se zasniva na analizi usmenog folklora (tj. usmene tradicije), no koji se može primijeniti i na poredbeno proučavanje — tj. na uspoređivanje folklora s onime što nije folklor, usmenog folklora s onime što nije usmeni folklor itd. Hijerarhije folklornih žanrova ne zasnivaju se samo na jezičnim oblicima komunikacije. No, s jedne strane, budući da su glavni oblici komunikacije na području folklora usmeni, a s druge strane, budući da se teorija komunikacije najviše razvila na području proučavanja jezičnih sistema, čini mi se da bi gore navedene matrice mogle biti korisne za dalje proučavanje sistema žanrova u znanstvenom istraživanju folklora. Za povijesno i/ili za društveno proučavanje potrebni su drugi parametri, koji još nisu dovoljno razrađeni u folkloristici.[11]

6. Proučavanje korespondencija među žanrovima u folkloru omogućava nam da pristupimo jednome od najvećih problema u modernom proučavanju folklora, a to je pojam strukture u folkloru. Posebno istraživanje tog problema zaslužilo bi zaseban članak u nekoj drugoj prilici.

Prevela s engleskog L. Moravac

[11] O sadašnjem stanju u proučavanju narodnih priča vidi edinburški referat Teoretskog odbora Društva za proučavanje usmene proze, izd. Lutz Röhrich, Freiburg i. Br. 1979. (priprema se druga, revidirana verzija).

NARODNA UMJETNOST

Prikazi i kritike

Milovan Gavazzi, Vrela i sudbine narodnih tradicija. Kroz prostore, vremena i ljude. Etnološke studije i prilozi iz inozemnih izdanja, Liber, Zagreb 1978, 292 str.

Gotovo nema pojave hrvatske etnologije o kojoj nije pisao nestor te znanosti u nas — Milovan Gavazzi. Stjecajem okolnosti mnoge od tih fenomena on je prvi zabilježio, opisao ili skrenuo pozornost na starije izvore u kojima su etnološke i folklorističke pojave zabilježene. Stoga svaki suvremeni istraživač gotovo obavezno uvijek polazi od Gavazzija kad istražuje kulturnohistorijske fenomene tradicijske kulture, kad se bavi običajima, pa čak i folklornom glazbom i drugim pitanjima.

Gavazzijev se opus ne sastoji od glomaznih, kapitalnih djela. Kapitalno je u njega to da je prodro u svaki kutak Hrvatske, u nekad doista zabitna sela ne samo u Hrvatskoj nego i u mnogim dijelovima Jugoslavije i Balkana — i što je ondje zabilježio etnološki ili etnografski relevantnu građu. Osim nekoliko tankih knjižica Gavazzi je napisao mnogo i mnogo članaka u kojima je svu tu vlastitim iskustvom sabranu građu kulturnohistorijskom metodologijom obradio, stavio u određene povijesne, prostorne i kulturne relacije.

Ova knjiga sadrži dio tog opusa. Mahom su to članci koji su objavljivani u različitim inozemnim stručnim i znanstvenim revijama. Do izdanja same knjige bili su donekle poznati etnološkoj javnosti ali su bili teško dostupni. Ovdje su skupljeni u pet poglavlja: *Kroz život i kulturu Slavena u davnini; Iz tradicijske kulture južnih Slavena i jugoistočne Evrope; Kulturna strujanja jugoistočnom Evropom i okonje; Iz davne evropske kulturne baštine; Ustrajanje, mijene i nestajanje tradicija u jugoistočnoj Evropi.*

Gavazzijev referencijalni okvir obuhvaća povijest Slavena, posebno se bavi južnim Slavenima i jugoistočnom Evropom. Određene pojave promatra u evropskoj retrospektivi. Kao dosljedan pozitivist u izlaganju on je upravo ono što svakoj znanosti treba u njenim počecima: pozitivno znanje o pojavama i procesima. Premda je u jednom od podnaslova knjige sadržana i riječ »ljudi« — o ljudima kao stvaraocima tradicijske kulture i o relacijama između pojava i predmeta i samih ljudi najmanje je u Gavazzija razmišljanja i podataka. No u vrijeme kad je on počinjao i u desecima godina kad je istraživao, odgajao generacije i generacije etnologa i napokon kad je pomagao pri zasnivanju brojnih muzeja i muzejskih zbirki — da spomenemo samo neke od njegovih aktivnosti — etnologija se ni u svijetu baš nije bavila svim tim relacijama prema čovjeku i s čovjekom u kulturi. To je donijelo novo vrijeme i to očekuje nove istraživače. Za etnologiju u svako doba Gavazzijev opus i u njemu ova knjiga uvijek će biti obavezno štivo. Njene mane — usitnjenost bez velikih uopćavanja ali s mnogo detalja o pojedinim pojavama i problemima — bit će i njene vrline.

Dunja Rihtman-Auguštin

Ina-Maria Greverus, Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie, Verlag Beck, München 1978, 316 str.

Ova knjiga o odnosu kulture i svakodnevice u stvari je nacrt jedne suvremene etnologije. »Međukulturna poredbena pretpostavka kulturne antropologije ne dijeli je više rigorozno na jednu disciplinu koja istražuje samo plemena bez pisma (Völkerkunde) i na drugu koja istražuje 'narod', tj. reliktne kulture u kompleksnim društvima (Volkskunde). Tu pretpostavku treba shvatiti geografski kao i povijesno, jednako kao što je potrebno razlikovati specifičnosti klasa i društvenih slojeva. Radi se uvijek o tome da se analizira i ispituje kultura koju za-

jednički prakticira jedna ljudska grupa čiji članovi stoje u odredivom međuodnosu, i to u usporedbi s drugim postojećim kulturama, tj. kakve su sposobnosti ljudi morali razviti i uz pomoć kojih mehanizama društvenog razvoja su pospješeni ili zakočeni raznovrsnost i razvoj osobenih kultura« (str. 47).

Suvremeni čovjek ne participira samo u jednoj ljudskoj grupi (obitelji, koja je u isto vrijeme ekonomska organizacija; mjestu ili selu, koje u isto vrijeme zadovoljava sve društvene i kulturne potrebe). Zato se kaže da je današnji čovjek »segmentiran«: različitim segmentima sebe on sudjeluje u različitim ljudskim grupama, u kojima vladaju različite vrednote i norme i u kojima on zadovoljava različite svoje potrebe.

Autorica smatra da je zadaća suvremene etnologije ili kulturne antropologije istraživanje čovjeka u svakodnevici kao mjestu ravnoteže. U toj svakodnevici pojedinac je nekad ostvarivao ravnotežu među prirodom i društvom: u obiteljskoj ekonomiji postizao je ekološku ravnotežu. Kako je ostvaruje danas kad je segmentiran? Koliko je sada svakodnevica mjesto ravnoteže i koliko u svakodnevici ima smetnji toj ravnoteži? U takvom se okviru misao o etnologiji dalje sustavno razvija u pet ključnih poglavlja. Nakon prvog — *Što je kulturna antropologija* slijedi: 2. *Ključna riječ kultura*, 3. *Kultura i svakodnevnica*, 4. *Narodna kultura — masovna kultura — supkultura* i 5. *Kultura i identitet.*

Iz ovog rasporeda vidi se da je etnologija situirana među ključne probleme suvremenih društava i suvremene misli. Autorica stoga problematizira gotovo svaku »tradicionalnu« etnološku temu ili pojavu suvremenom senzibilnošću i naravno uz kritiku dosadašnjih etnoloških odnosno kulturnoantropoloških teorija.

Čini se da suvremeni birokratizmi djeluju mnogo jače na formiranje kulturnih raznolikosti nego što je to bilo čak i u feudalizmu! (str. 140). Nepoznate male ljudske grupe traže i potvrđuju svoje identitete specifičnim izrazima kulture. Zato ovako zamišljena moderna etnologija ne govori o kulturi, nego o pluralizmu kulturâ. Ali u modernom svijetu treba sagledati nove kulture — na primjer kulture mladih, zatim marginalne i socijalno podređene kulture etničkih skupina u masovnom društvu, odnosno u velikim, nekad isključivo nacionalno obilježenim državama, zatim kulture malih zajednica... Ono čime se etnologija uvijek bavila dobiva novi dignitet. Samo što se osobitost male grupe ne promatra sada kao kuriozitet, ekstravagantnost. Osobitosti malih grupa tretiraju se kao posebne sposobnosti koje ih izdvajaju, omogućuju identitet. U svakodnevici takve grupe »kultura« nije odvojeni segment, nešto što pruža umjetnički užitak ili predstavlja estetiku oblikovanja proizvoda. Kultura nije ni nostalgični surogat. Ona obuhvaća totalitet svakodnevice u kojoj se pojedinac svjesno identificira u grupi. Radi se dakle o kulturnom pluralizmu kao autonomiji, o samosvojnim mogućnostima kulture društvenih grupa.

Teško je u ovom prikazu izdvojiti bilo koji od etnoloških problema na koji ova autorica baca novo svjetlo, svjetlo suvremene humanističke misli. Ipak, spomenut ću, primjera radi, pitanje narodne umjetnosti i estetike.

Autorica se zalaže za koncepciju u kojoj estetika različitih društvenih slojeva tvori jednu dimenziju njihove etike. U okviru takvoga razmišljanja stilska čistoća ili nečistoća pojedinog predmeta postaje sekundarna. Bitna je čistoća stila u skladu s nekom novom svakodnevicom!

»Kriterij stila u narodnoj umjetnosti ne vidim u njenoj jedinstvenosti koja proizlazi iz zajedničke socijalne potlačenosti, nego u diferenciranosti koja ne zavisi od umjetničkih stilova nego od nužno različitih životnih stilova, u kojima je estetika jedna dimenzija etike koja prožimlje i određuje ukupni plan života i oblikovanje svakodnevice neke grupe«. (str. 140). Čistoća i nečistoća stila nisu kriteriji vezani uz predmet, nego uz stvaralačku integraciju u određeni stil života.

»Povijesno orijentirani etnolozi«, kaže autorica, »s hedonističkom strašću skupljaju šarene relikte i sređuju ih kao 'nekadašnje' vrijednosti ne misleći na njihovu moguću suvremenu upotrebu. Uživaju u vlastitoj larpurlartističkoj igri, a ne dopuštaju je drugima. Inzistiranje na izvornosti zapravo sprečava kreativnu primjenu«. (str. 137).

Ove mi se misli čine vrijednima pažnje. U vječnim dilemama naše etnologije i folkloristike o »našim« izvorima naše narodne umjetnosti i o »utjecajima izvana« kao i u dilemama o »kvaliteti« tradicije i »nekvaliteti« suvremenih etnoloških odnosno folklorističkih pojava uputnice ovih misli Ine-Marije Greverus mogu biti poticajne.

No to je samo jedno od područja njene knjige, koju će upoznati svaki student etnologije u Njemačkoj, a bilo bi dobro da je kod nas pročitaju mnogi istraživači.

Dunja Rihtman-Auguštin

Bohuslav Beneš, Úvod do folkloristiky, Univerzita J. E. Purkyně, Filozofická Fakulta, Brno 1979, 132. str.

Priznati češki folklorist in predavatelj Bohuslav Beneš je obogatil svojo znanstveno bibliografijo s predstavitvijo folkloristike kot znanstvene discipline. Uvod v folkloristiko je zamišljen kot priročnik in učna knjiga za študente 1. letnika etnografije na čeških fakultetah. Vzrok, da pišem o tem učbeniku leži v dejstvu, da Benešev proseminarski priročnik presega okvir študentskega učbenika, saj je v zgoščenih poglavjih knjižnice strnjeno široko, moderno in znanstveno pronicljivo védenje o folklori in njenemu preučevanju. Teoretična osnova Beneševe knjige so spoznanja strukturalizma in sodobne marksistične estetike in družboslovja. Vsemu dodaja svoje praktične folkloristične izkušnje, ki so vpete v zgodovinski kontekst folkloristićnih raziskovanj.

Knjižica je razdeljena na tri večja poglavlja: 1. *Folklora kot družbeni in estetski pojav;* 2. *Folklorna tekstologija* in 3. *Tradicija in sodobnost.* To so bolj okvirni in široki naslovi, ki jih avtor razbija oz. natančneje opredeljuje in analizira s predstavitvami problemov v krajših, a številnejših razdelkih. Poglavje o folklori kot družbenem in estetskem pojavu razčlenja z osmimi razdelki, vsak razdelek obravnava posamezen problem stroke in seveda tudi terminologijo, tako da je vsakemu študentu obrazložena in jasna vsa kompleksna problematika in strokovno znanstvena terminologija ter metode. V prvem razdelku s naslovom *Razvojno pojmovanje folkloristike* prikaže avtor zgodovino folkloristične panoge, navaja in komentira različna mnenja številnih raziskovalcev folklore skozi čas — od začetka 40. let 19. stoletja do danes. Te misli pa v drugem razdelku *(Temeljni znaki folklore)* ovrednoti in izlušči mnenja, ki se mu zdijo najbolj smiselna. Poleg tega predstavi znake, ki so v 20. stoletju opredeljevali folkloro. To so: 1. kolektivnost, 2. spontana ustvarjalnost in improvizacija ter iz njiju izhajajoče različice; 3. zgodovinskost (izvor, interpretacija...); 4. funkcionalnost folklore; 5 sinkretičnost. Navedene znake avtor na kratko razloži in komentira, kar velja za vsak nov pojem, ki se pojavi v učbeniku. V tretjem razdelku, ki nosi naslov *Tradicija in njene spremembe — Narodnost in ljudskost v folklori* pa se že zelo izrazito pokaže avtorjevo individualno oz. neortodoksno pojmovanje folklore. Novost glede na slovensko folkloristiko je v avtorjevem širšem pojmovanju predmeta folklore, saj k temu ne prišteva le tradicionalne ljudsko-duhovne kulture, ampak tudi novejše pojave, kot je ljubiteljska kultura, ama-

terske ustvarjalce in poustvarjalce sedanjega časa, naivce in »bukovnike«, skratka, tradicionalno kulturo z vsemi specifičnimi lastnostmi, ki jo opredeljuje kot ljudsko, polljudsko kulturo preteklosti in sedanjosti in tudi današnje iskanje »korenin«, novejša iskanja v naivi ali ljubiteljstvu — vse to je predmet folklornega preučevanja. Ali drugače: »klasična« ljudska kultura + tradicija, ki živi danes + novi pojavi današnje »masovne« kulture so po Benešu pojavi, ki jih preučuje folkloristika. Avtor se ne izgublja v teoretiziranju, ampak natančno opredeljuje svojskosti pojavov in metode, s katerimi jih raziskujemo Študente in bralce opozarja na aktivne nosilce ljudske in množične kulture ter na pasivne spremljevalce in porabnike. V sodobnih rekonstrukcijah običajev išče možno ideologijo, hkrati pa vse novodobne pojave tradicionalne in masovne kulture tudi »tehnično« uokvirja v terminološki red in s tem določene ljudsko kulturne pojave tudi razjasnjuje: n. pr. specifičnost folklornega odraza resničnosti. Analizira še tému, motiv in snov, nato pa se posveti nosilcem te kulture in spregovori še o ljudskih pripovedovalcih, pevcih, glasbenikih in plesalcih. Pomembno mesto ima razdelek o funkciji folklore v družbenih skupinah vasi in mesta in delavska folklora. Folklorne pojave opredeli še v okviru ljudskih umetniških sporočil in zvrstno razdeli folklorni repertoar.

Drugo poglavje *(Folklorna tekstologija)* s tremi razdelki je bolj »praktične« narave, saj avtor v njem poda svojo sistematiko terenskih raziskav, spregovori še o zapisih folklornih ustnih sporočil, magnetofonskih zapisov, zapisih naivnih avtorjev pesmarjev, zgodovinarjev in o vrednotenju teh zapisov. Konec poglavja je namenjen pojasnilu o katalogizaciji folklornega ustvarjanja. Kljub nekaterim izrazito praktičnim stvarem (avtor objavlja tudi vzorec za folkloristično vprašalnico) ostaja Beneš tudi v drugem poglavju natančen teoretik.

Zadnje poglavje o tradiciji in sodobnosti sestavljajo prav tako trije razdelki, ki obravnavajo odnose oz. razlike med narodno in ljudsko kulturo med folklornim in literarnim amaterizmom, poljudnostjo in naivnostjo itd.

Poseben razdelek posveča Beneš razmerju med folkloro in literaturo. Svoj pogled na folkloro sklene z razmišljanjem o mestu folklore v narodni kulturi preteklosti in sedanjosti in povzema temeljna vprašanja folkloristike.

Beneševa knjiga je izredno vznemirljivo delo vsaj za jugoslovanske, posebno pa še za slovenske folkloriste, ki takega dela še nimamo. Vse terminološke in metodološke zadrege, ki smo jih reševali na naših sestankih, so pri Benešu izvrstno rešene. Razloči vsak termin in pójem, nakaže vsebino raziskav in utemelji naloge stroke. Lahko bi rekli, da v Beneševem delu ni nejasnosti, čeprav bi bilo mogoče nekaterim trditvam oporekati.

Iz naše perspektive gledamo novo Beneševo delo z dveh vidikov: 1. Kot pozitivno in vznemirljivo delo in 2. kot delo, ki mu je kljub vsej jasnosti mogoče mestoma tudi oporekati.

Ugovarjati bi bilo možno in potrebno tam, kjer Beneš tudi po formalni plati izenačuje ljudsko pesem z novejšo popularno. Res je, da imata obe pesmi veliko skupnega, posebno ko gre za nastanek in t. im. življenje obeh pesmi. Vendar pa je »dikcija« obeh pesmi različna in vsaka ima svoje posebnosti, tako da se po obliki razlikujeta. Zaradi nekaterih posebnosti se n. pr. tradicionalna ljudska pesem loči od novejše popularne in prav te svojske značilnosti tudi opredeljujejo neko pesem kot »ljudsko«, drugo pa kot popularno ali množično. Čeprav lahko popularna pesem vključuje elemente tradicionalne pesmi, pa se od nje pogosto loči še po formalni plati in po načinu življenja.

Vendar pa Beneš tako enačenje utemeljuje. Tako enačenje ne izhaja iz nepoznavanja ali iz zadrege in nejasnosti, ki se jim je avtor izognil s tem, da je vsak svoj pogled razložil in ga skušal dokazati. Zato mu ne moremo očitati, da je samovoljen, kvečjemu da je včasih samosvoj in nov, kar pa mu lahko štejemo le v dobro, čeprav se z vsemi njegovimi interpretacijami ne bomo strinjali. To pa tudi ni nujno. Važno je, da smo dobili z Beneševo knjižico novo in natančno razlago folkloristike, ki je za naše razmere precej revolucionalna, sodobna, znanstveno utemeljena in jasna.

Marko Terseglav

Del Hajmz, Etnografija komunikacije, Preveo Milorad Radovanović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1980, 383 str.

Hymesova knjiga jedan je od temeljnih priloga razvoju poststrukturalističke lingvistike (naslov originala: *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach).* Središnje za njegovu koncepciju jest shvaćanje da se jezik mora proučavati u upotrebi, kao sredstvo komunikacije unutar neke društvene zajednice. Taj sociolingvistički pristup on naziva etnografijom komunikacije ili »etnografijom govorenja«, pri čemu definira govorenje kao »svod svih njegovih manifestacija i derivacija, uključujući i pisanje, pevanje, zviždanje, bubnjanje, duvanje u rog itd.« (str. 83).

Dva eseja u prvom dijelu knjige *(O etnografiji komunikacije* i *Proučavanje interakcija jezika i društvenog života)* ocrtavaju domašaj i ciljeve sociolingvističkog opisa, kako u kontekstu komunikacijskog ponašanja uopće, tako i posebno s obzirom na govor. Ovdje se također definiraju osnovni pojmovi i metodološki pristup etnografije komunikacije. Drugi dio knjige sastoji se od četiri eseja, koji razmatraju odnos lingvistike prema sociologiji, antropologiji i folkloristici. Treći dio knjige kritički preispituje temelje same lingvistike, njenu teoriju i djelokrug. Autor to čini s namjerom da pokaže kako perspektive izložene u prethodnim odjeljcima lingvistici nisu strane, već izrastaju iz njene vlastite prakse.

Prema Hymesu, načini govora su jedna od simboličkih formi kojima neka društvena zajednica raspolaže. Te forme su veoma raznolike i zadatak je »etnografije govorenja« da proučava sustavne odnose u vezi s tim raznolikostima. Treba ih na neki način klasificirati i uspoređivati, a osnova za taksonomiju i opis nije sâm jezik, već je to govorna zajednica. Govorna zajednica je društvena zajednica čiji članovi imaju zajedničko znanje pravila za proizvođenje i razumijevanje govora. Budući da neka osoba može posjedovati takvo znanje a da ne pripada toj društvenoj zajednici, Hymes uvodi još i dodatne pojmove, kao što su »jezičko polje«, »govorno polje« i »govorna mreža«. Središnji elemenat sociolingvističke analize jest »govorni događaj«, odnosno aktivnosti kojima neposredno rukovode pravila ili norme upotrebe govora. Minimalna jedinica analize jest »govorni akt«: minimalni govorni događaj, tj. komunikacija, sa svojim verbalnim i drugim obilježjima.

Sam govorni događaj uključuje niz komponenti čiji se odnos, kapacitet i status mora detaljno proučiti ako se želi objasniti komunikativni sistem neke govorne zajednice. Te su komponente forma i sadržaj poruke, vrijeme i mjesto slanja poruke, »scena« (psihološki karakter poruke), govornik, pošiljalac, slušalac (publika), primalac, namjere (ciljevi i njihovi stvarni rezultati u komunikaciji), stil, kanal (medij), norme interakcije i interpretacije te žanrovi. Od jednog do drugog govornog događaja težište komunikacije može biti na bilo kojoj od tih komponenti (ili na više njih),

pa su prema tome i funkcije govorenja (ekspresivna, direktivna, kontaktna, poetska, referencijalna itd.) u nekom hijerarhijskom odnosu.

Govoreći o razvoju sociolingvistike kao novom načinu definiranja i proučavanja problema vezanih uz upotrebu jezika, Hymes primjećuje da ona sintetizira i nadmašuje neke od rezultata strukturalne lingvistike. U ranoj fazi (koja je započela radom de Saussurea) fonologija, tj. proučavanje glasovnih obrazaca, bila je u središtu pažnje strukturalnih lingvista. Već tridesetih i četrdesetih godina ovog stoljeća američkom su lingvistikom počele dominirati rasprave iz oblasti strukture riječi, morfologije (radovi Sapira i Bloomfielda). Chomsky pedesetih godina stavlja sintaksu u samo središte lingvističke analize, temeljno osporavajući raniji rad u oblastima morfologije i fonologije. Šezdesetih godina prevladava interes za semantiku, i to u tolikoj mjeri da se izmijenio i karakter istraživanja na području sintakse (uključivši i samog Chomskog). Hymes vidi posljednju fazu razvoja američke lingvistike u pojavi sociolingvistike (etnografije govorenja), koja u lingvističku analizu nužno unosi i izvanjezičke činioce. Ti činioci nisu samo nekakav okvir govoru, nego bitno utječu i na semantiku, i na sintaksu i na morfologiju jezika, dakle na sve njegove analitičke razine.

Povezivanje jezične strukture sa širim društvenim kontekstom nalaže da se kritički preispitaju pojmovi Chomskog »kompetencija« i »performancija«. (Hymes, međutim, priznaje Chomskom da je težište lingvističkog proučavanja prenio s apstraktnog jezičnog sistema na čovjekovu sposobnost za proizvođenje tog sistema). »Kompetencija« se kod Chomskog ipak odnosi samo na znanje gramatike i ne obuhvaća ostale aspekte govornikova implicitnog znanja i sposobnosti. »Performancija« se odnosi samo na konkretne govorne situacije, koje uglavnom u negativnom smislu utječu na govornika, ograničavajući njegove potencijalne jezične sposobnosti. Hymes ne suprotstavlja ta dva pojma, nego ih, naprotiv, povezuje. On traži da se činioci »performancije« (među koje teorija mora ubrojiti i sve društvene faktore) ne shvate kao ograničenja za ostvarivanje postojećih gramatičkih mogućnosti, nego kao njihovi konstitutivni ili čak uvjetni elementi.

Hymes smatra da važnu ulogu u proučavanju »performancije« kao konstitutivnog jezičnog činioca ima folkloristika. Razlozi su u tome što se folklorističke analize usredotočuju upravo na performanciju i na žanr, te na govorenje kao komunikaciju. U novijim folklorističkim radovima »performancija« se shvaća kao norma ponašanja među izvođačima (Lomax), kao spoj strukturiranog događaja i stiliziranog ponašanja (Abrahams) ili kao komunikativni odnos između izvođača, estetski obilježene građe i slušateljstva (Ben Amos). Svim tim pristupima osnovna zajednička osobina jest pomicanje pažnje s teksta na komunikativni događaj. »Poželjno je odnose između folklorne građe i drugih vidova društvenog života izučavati *in situ*, tamo gde se oni stvarno ispoljavaju, što važi i za komunikativne događaje u kojima se ta folklorna građa upotrebljava. Adekvatne teorije, koje bi objašnjavale položaj folklora i jezika u društvenom životu, moraju se zasnivati na proučavanju njihove upotrebe« (str. 235, 236).

Folkloristika i sociolingvistika se, prema Hymesu, međusobno podstiču jer folkloristika ima razumijevanja za normalnu upotrebu jezika (a ne za jezik idealnog govornika), koja proističe iz određenih vrsta znanja i organizacije, tj. iz »kompetencije«, ali ne sasvim gramatičke. Nadalje, u analizi »performancije« folkloristika uočava diferencijaciju znanja i kompetencije u okviru društvene zajednice. Ona otkriva strukturu u normama interakcije i komunikacijskim događajima. Folkloristika također objašnjava inovaciju i kreativnost, što je izvanjezično svojstvo (npr. prikladnost novih rečenica u nekoj situaciji, ili starih rečenica u novoj situaciji). Folkloristi bi, smatra Hymes, trebali pridonositi znanju lingvista o svim obrascima govora, a ne samo o stiliziranom, jer praktički nema govora koji ne pripada nekom žanru. Svem govorenju mora se pristupiti kao da ima stilistička, ekspresivna svojstva. Naravno, estetska i ekspresivna svojstva izražavaju se u različitim žanrovima u različitoj mjeri i normalno je da se folkloristi najviše zanimaju za one koji su estetski visoko organizirani. Međutim, njihova saznanja mogu pridonijeti proučavanju svih obrazaca govora.

Hymesova knjiga značajna je kako za lingviste, tako i za etnologe i za folkloriste. Stoga se njen prijevod na srpskohrvatski jezik može samo pozdraviti. Steta je, međutim, da taj prijevod nisu zajednički recenzirali lingvist i etnolog (što bi, uostalom, bilo u skladu s Hymesovim idejama), nego su prevodilac i recenzent jedna te ista osoba. Zbog toga je prevedeni tekst pun pogrešaka, a i stil mu je uglavnom neuglađen i zvuči »anglofono«. Na primjer, nedopustivo je da se »capability« prevodi kao »mogućnost« a ne »sposobnost« i s tim u vezi iskrivi Tylorova definicija kulture (str. 47); ili da se »purposes-outcomes« prevodi sa »namere-polazišta« umjesto »namere-rezultati« (ili »-posljedice«) i tako učini nejasnom jedna važna teorijska postavka (str. 104); ili, možda se s malo humora može uzeti prijevod imena jedne skupine plemena južnoameričkih Indijanaca koji su prozvani »Erokejnjanci« umjesto »Araukanci« (str. 200). Prijevodi antropološke literature su u nas, nažalost, još uvijek dosta rijetki, pa je šteta da se kvaliteti ovih postojećih ne posvećuje nešto više pažnje.

Olga Supek-Zupan

Slovensko ljudsko izročilo. Pregled etnologije Slovencev, Uredil **Angelos Baš, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, 284 str.**

Prilozi iz ove knjige nastali su na poticaj Sovjetske akademije znanosti, koja priprema enciklopedijsko izdanje o etnologiji Slavena (na ruskom i engleskom jeziku). Uredništvo za Sloveniju odlučilo je da rukopise svojih autora objavi i u izvornom obliku, pa je tako — pod naslovom *Slovenska narodna predaja* — nastala ova reprezentativna publikacija.

Kao što i podnaslov govori, knjiga doista predstavlja pregled saznanja i sadašnji trenutak slovenske etnologije i folkloristike. Sastavljena je tako da sadržaj tridesetak priloga sedamnaestero autora obuhvaća gotovo sve pojave iz tzv. materijalne, socijalne i duhovne kulture. Iznesena građa pokazuje da prilozi predstavljaju sintezu dosadašnjih istraživanja u Sloveniji, napose onih izvršenih u posljednja dva desetljeća, kada se i posao, u okviru tih nastojanja, obavljao organiziranije. Razabire se da se unutar obrađenih tema stvaraju i neki novi okviri i neke nove tipologije.

»Izročilo« u cjelini odražava i sadašnju teorijskometodološku orijentaciju slovenske etnologije. Približno do polovice 50-tih godina etnolozi u Sloveniji bavili su se proučavanjem seoske kulture predindustrijskoga doba, ali od tog vremena većina njih proširila je istraživanje i na stanovnike industrijskih naselja i gradova, pa se današnja slovenska etnologija bavi proučavanjem načina života i kulture svih skupina stanovništva. Zbog takve usmjerenosti vremenski okvir u kojem se pojedine pojave u ovoj knjizi promatraju obuhvaća, gdje je to bilo moguće, najranija povijesna razdoblja i seže do današnjeg vremena.

Nakon predgovora urednika izdanja uvodni prilog *Slavka Kremenšeka — Znanost (Razvoj etnološke misli)* — govori o povijesti i suvre-

menim tendencijama u slovenskoj etnologiji. Slijede tekstovi o gospodarstvu: *Poljodjelstvo Angelosa Baša, Stočarstvo Vilka Novaka, Vrtlarstvo, Vinogradarstvo, Voćarstvo, Šumsko gospodarstvo, Sabiranje, Lov i ribolov Angelosa Baša, Pčelarstvo Majde Čeh, Obrt Ljudmile Bras* i *Trgovina Sergija Vilfana. Janez Bogataj* piše o prometu, transportu i komunikacijskim sredstvima, *Tone Cevc* o zgradama, *Angelos Baš* o hrani, a *Marija Makarovič* i *Angelos Baš* o nošnji. Pojave socijalne kulture razmatraju *Mojca Ravnik (Društveni život)* i *Sergij Vilfan (pravni život)*, a o običajima pišu *Helena Ložar-Podlogar (Običaji životnog ciklusa)* i *Niko Kuret (Godišnji ili kalendarski običaji)*. *Niko Kuret* autor je još tri priloga: *Vjerovanje, Znanje* i *Kazalište*. Usmenu književnost obradila je *Marija Stanonik*, glazbu *Zmaga Kumer*, ples *Mirko Ramovš*, a likovnu umetnost *Emilijan Cevc*. Posljednji tekstovi prikazuju masovno stvaralaštvo u Nardnooslobodilačkoj borbi. O pjesmama toga vremena piše *Marija Stanonik*, o glazbi *Franc Križnar* i *Marija Stanonik*, o likovnoj umjetnosti *Ivan Sedej*, a o mitinzima *Marija Stanonik*.

Svi su članci pisani u obliku sažetih pregleda, namijenjenih široj čitalačkoj javnosti, ali je svaki od njih dopunjen popisom stručne literature. Na kraju knjige nalazi se i predmetni indeks. U tehničkom i grafičkom pogledu knjiga je na vrlo visokoj razini, lijepog izgleda i opremljena nizom dobrih fotografija i drugih ilustracija.

Aleksandra Muraj

Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja, 1, Uredila Slavko Kremenšek in **Janez Bogataj**, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1980, 151 str.

Iako raznovrsna sadržaja, deset članaka prvog sveska *Poglavja*.. povezuje suvremeni pristup problematici i zajednički cilj istraživanja, u čijem se središtu nalazi čovjek i način njegova života, čovjek kao stvaralac i nosilac kulture, njegov odnos prema pojedinim aspektima prirodne, društvene i kulturne sredine u kojoj živi. Takvo proučavanje uzajamnog odnosa čovjeka i sredine u kojoj živi podrazumijeva istraživanje svih društvenih slojeva i grupa, kako u prošlosti, tako i u odnosu prema suvremenim društveno-kulturnim pojavama.

Cjelovit pristup ovako široko postavljenom predmetu istraživanja, koji nadilazi okvire užeg etnološkog interesa i preklapa se s predmetima istraživanja drugih znanosti, naglašava potrebu interdisciplinarnog rada etnologa i stručnjaka iz drugih grana znanosti. Stoga se u ovom zborniku, pored priloga koji se odnose na metodologiju istraživanja specifično etnoloških tema, nalaze i članci o predmetu i metodama istraživanja etnologiji bliskih znanosti (primjerice, etnomuzikologije i etnokoreologije), s osobitim obzirom na relevantnost rezultata njihovih istraživanja za prethodno postavljen predmet suvremene etnologije.

U prva tri članka u pristupu temama koje obrađuju vidljive su promjene u koncepciji, pa i samom predmetu istraživanja, u odnosu prema tradicionalnoj etnologiji. Tako je u članku Fanči Sarf o istraživanju kulture stanovanja izražen relativno nov pristup, koji osim istraživanja značajki samih nastambi (što je do 60-ih godina bio gotovo isključiv predmet ovog istraživanja) proučava stanovanje u njegovoj socijalnoj funkciji, naglašavajući potrebu za uzimanjem u obzir svih pojava koje utječu na kulturu stanovanja. Prilog Tone Cevca *Stavbe na planinah — predmet etnoloških raziskav* pokazuje kako je u naslovu navedeni predmet istraživanja važan za etnološku znanost, iako je donedavno bio zanemaren. Istraživanje planinskih nastambi odvija se u okviru projekta Instituta za slovensko narodopisje SAZU o povremeno naseljenim obitavalištima i skloništima, koja su materijalni dokazi o životu ljudi na planinama u Sloveniji. Ishodište u istraživanju jesu današnje nastambe, dok se u proučavanju starijih, već napuštenih, nužno uzimaju u obzir povijesni izvori. Ivan Sedej raspravlja o ulozi etnologije u zaštiti etnoloških spomenika, pod kojima podrazumijeva materijalne dokaze o životu svih društvenih slojeva i grupa (a ne samo objekte povezane uz seoski život). Ujedno ističe potrebu za interdisciplinarnom suradnjom jer područje etnologije nije »gluhi prostor« koji ne zanima druge struke — u interpretaciji različitih struka, on dobiva i različite vrijednosti.

Slijedi članak Valensa Vodušeka *O evropski etnomuzikologiji*, u kojem autor nastoji na popularan način približiti i upoznati glazbenog laika s predmetom, metodama i ciljevima etnomuzikologije, kao i s dosadašnjim dostignućima te znanosti u Sloveniji. Autor naglašava važnost spoznavanja uloge glazbe u životu ljudi kao jednog od bitnih uvjeta za ispravno razumijevanje samih glazbenih pojava. Shvaćajući glazbu kao jedan od načina komuniciranja, što pretpostavlja oblikovanje glazbenih elemenata prema glazbenoestetskim kriterijima određene skupine ljudi, prema kojima je moguće ustanoviti pripadnost glazbenih pojava određenom povijesnostilskom sloju ili određenoj etničkoj skupini, autor ukazuje na mogućnost uključivanja rezultata etnomuzikološke analize u istraživanju kulturnoantropoloških pojava (primjerice, akulturacije). Posebno govori o rezultatima etnomuzikologije u Sloveniji, detaljnije o klasifikaciji vokalne folklorne glazbe, koja se zasniva na korelaciji između slogovnonaglasne strukture stiha i ritamske, ali i melodijske strukture napjeva.

Članak Zmage Kumer upozorava na važnost tekstova vokalne folklorne glazbe kao izvora koji pružaju vrijedne podatke u etnološkom istraživanju. Autorica uzima u obzir samo tekstove koji se prilikom izvođenja pjevaju i predlaže istraživanje s obzirom na njihov sadržaj, u kojemu se može otkriti način života ljudi u određenom povijesnom trenutku, s obzirom na oblik (određeni oblici mogu biti posebnost glazbene tradicije određene etničke skupine) i, na kraju, jezično istraživanje tekstova, koje pomaže u određivanju izvora i starosti pojedinih pjesama.

Mirko Ramovš iznosi metode i ciljeve istraživanja slovenskog plesnog folklora. Prikazujući ukratko sve faze u radu etnokoreologa, autor posebno ističe potrebu šireg pristupa u istraživanju plesova, dakle, osim užeg stručnog analiziranja plesnih oblika, u istraživanju se ne smije zanemariti funkcija plesa i njegova uloga u životu čovjeka.

Prilog istraživanju suvremenih kulturnih pojava i njihovih nosilaca je članak Marka Terseglava *Pevski programi in njihovi nosilci*. Autor iznosi metode istraživanja i rezultate analize pjevačkih repertoara devet neformalnih grupa, različitih po socijalnoj i obrazovnoj strukturi svojih pripadnika (primjerice, studentska družina, grupa mlađih intelektualaca, seoska, zatvorska, sindikalna grupa i dr.). Analiza, provedena nakon višekratnog proučavanja pojedinih družina, donosi podatke o razlikama u repertoaru, odnosno o zastupljenosti pojedinih »žanrova« u pjevačkom repertoaru pojedinih družina — »ljudske pesni«, starogradske, »narodnozabavne«, partizanske, umjetničke itd. Posebno ga zanima mjesto koje u repertoarima zauzima »ljudska pesem«. dakle, primjeri koji pripadaju relativno starijem sloju vokalne folklorne glazbe i koji su, kako je pokazalo istraživanje, najopsežniji dio repertoara svih promatranih grupa. Nakon konstatacije da su nosioci tog »žanra« svi slojevi društva (bez obzira na socijalnu i obrazovnu strukturu), da on zadovoljava kulturne potrebe širokih masa, autor ističe potrebu daljeg interdisciplinarnog istraživanja ove pojave, kako bi se osvijetlila iz različitih aspekata — pored etnologije i etno-

muzikologije — iz aspekta povijesti, sociologije i psihologije. Zanimljiva su i autorova zapažanja o izboru i načinu izvođenja pojedinih »žanrova« (primjerice, grupe visokoobrazovne strukture izbjegavaju »narodnozabavne« pjesme ili ih pjevaju ironično, dok ih skupine nižeg obrazovanja doživljavaju i izvode istim načinom kao i pjesme starije tradicije), o razlikama u pjevanju mlađih i starijih generacija (mlađe teže jednoglasnom pjevanju), o statusu dobrog pjevača u društvu i slično.

Ema Umek u članku *Arhivi in etnologija* govori o arhivskoj građi kao izvoru podataka u etnološkom istraživanju i posebno o razvoju arhivarstva i njegovoj današnjoj organizaciji u SR Sloveniji. Članak Janeza Bogataja iscrpno izlaže način citiranja najrazličitijih izvora u znanstvenom radu (knjige, časopisi, rukopisi, terenske bilješke, crteži, fotografije), koji je zastupljen u radu Janeza Logara *Uvod v bibliografijo* (Ljubljana 1970) i ustalio se u praksi Narodne i univerzitetske knjižnice u Ljubljani. U posljednjem prilogu ovoga sveska Branka Berce-Bratko ukazuje na potrebu i mogućnosti primjene računara u etnološkom istraživanju.

Grozdana Marošević-Brnetić

Etnologija danes. Prispevki raziskovanju načina življenja, Glavni in odgovorni urednik **Slavoj Žižek**, »Problemi«, br. 197, XVIII, 1980, 4, 151 str.

Prema uvodnim riječima Janeza Bogataja, »način života« je jedna od temeljnih kategorija suvremene slovenske etnologije, pa joj je posvećena znatna pažnja u okviru rada Pedagoško-znanstvene jedinice za etnologiju pri Filozofskom fakultetu u Ljubljani. O tome svjedoči i trinaest diplomskih i seminarskih radova ljubljanskih studenata etnologije uvrštenih u ovaj broj časopisa »Problemi«. Njima su studenti dali vlastiti doprinos istraživanju suvremenog načina života, a ujedno obilježili 40-godišnjicu nastave etnologije na Ljubljanskom sveučilištu.

Prva dva rada bave se načinom života ljubljanskih studenata. Ingrid Slavec odjeću (nošnju) tretira kao materijalno dobro, kao odraz društvenih odnosa i kao izraz individualno i društveno uvjetovanog vrijednosnog odnosa prema okolini u kojoj pojedinac, odnosno grupa živi. Primjer ljubljanskih studenata je za autoricu samo polazište za teorijska razmatranja praktične, estetske, društvene i materijalne funkcije odijevanja; zbog toga je deskriptivni dio radnje ovdje izostavljen. Naglašava da je način odijevanja samo jedan u nizu elemenata koji čine određeni životni stil, te da bi samo cjelovito i opsežno istraživanje svih aspekata studentskog načina života moglo dovesti do znanstveno relevantnih spoznaja.

Janez Fajfar i Meta Močnik bave se »brucovanjem« ljubljanskih studenata kao jednim od rites de passage. Vrijednost ovog rada je prvenstveno u iscrpnom i sistematičnom prikazu terenskih zapažanja o pripremi, odvijanju i rezultatima »brucovanja«, te odgovora anketiranih sudionika.

Duša Petru iznosi rezultate svog istraživanja odgoja djece u trnovskom naselju Murgle i pokazuje kako na dijete utječe društvena i kulturna sredina: obiteljski odnosi, vršnjaci, škola, vrtić i sredstva masovnog informiranja, te kako se njihova uloga mijenja u pojedinim razdobljima djetetova života.

Ivica Anžić govori o dječjim igrama u mjesnoj zajednici Prule u Ljubljani, uspoređujući igre današnje djece s igrama desetak godina starije generacije u istom naselju.

Katra Valič-Verstovšek donosi zanimljiv prikaz susjedskih odnosa u bivšoj stambenoj zadruzi Ideal u Grafenauerovoj ulici u Ljubljani.

O susjedskim odnosima govori i rad Zvezdane Delak, koja naglašava njihove ekonomske aspekte i značenje međusobne pomoći u selu Koštabona u razdoblju od prije drugog svjetskog rata do danas.

Maja Lapuh-Cerar na primjeru načina života ljudi u vikendaškom naselju Mizendol kraj Ljubljane ukazuje na etnološki zanimljive implikacije fenomena provođenja slobodnog vremena u sekundarnim prebivalištima.

Maja Milčinski prikazuje život skupine mladih medicinskih sestara iz Srbije s obzirom na njihovu prilagodbu i uključivanje u novu životnu i radnu sredinu u Ljubljani. Naglašava probleme jezika i etničkih predrasuda, koji su u ranijim istraživanjima koja navodi bili zapostavljeni.

Janez Fajfar piše o načinu života stanovnika samačkog doma jednog građevinskog poduzeća na Bledu. Značajna je njegova zaključna misao: upravo su etnolozi pozvani da javnost upoznaju s određenim društvenim problemima, posebno onim vezanim uz radnike iz drugih republika, koje masovni mediji prikazuju senzacionalistički, a upravne strukture deklarativno.

Boris Mravlje iznosi rezultate svog istraživanja narodne meteorologije u pet sela južnog Krvavca, a Inja Jugovec-Smerdel veoma iscrpno prikazuje i analizira pojave povezane sa smrću kod koštabonskih seljaka.

Rad Jurja Fikfaka *Ideologija dr. romana* bavi se trivijalnom literaturom s aspekta vrednota koje se njome nameću čitaocu. Analizirajući nekoliko »doktorskih« romana, autor dokazuje da su oni izraz građanskog svijeta čija je središnja kategorija dobitak, u ekonomskim odnosima iskazan kao profit, a u društvenim kao uspješnost. Ne govori, međutim, ni o stvaraocu, ni o konzumentu te literature; ograničava se samo na jednu od razina analize, koja bi imala pokazati što trivijalna literatura stvarno znači u konkretnom kulturnom i društvenom kontekstu te da li i kako utječe na životni stil pojedinih društvenih grupa.

Samo kao polazište za dalje istraživanje možemo shvatiti i rad Ralfa Čeplaka o načinu života pripadnika pokreta International Society for Krishna Consciousness na primjeru jedne njihove komune u Velikoj Britaniji. Autor nas detaljno upoznaje s gospodarstvom, prehranom, načinom stanovanja, nošnjom, komunikacijskim sredstvima, socijalnom kulturom, poviješću, vjerovanjima i umjetnošću pokreta ISKCON, te sa životom u hramu u kojem je i sam boravio: dnevnim redom i tokom svakodnevnih ceremonija, normama ponašanja i društvenom hijerarhijom. Ipak, slika o proučavanoj zajednici pripadnika pokreta ISKCON nije potpuna: naznačen je samo odnos uže okoline (sela u kojem je zajednica smještena) prema sljedbenicima Krishne, a nije rečeno ništa o tome kako su tretirani i što znače u širem društvenom i povijesnom kontekstu s obzirom na specifičnost njihova životnog stila. Autor nije uspio odrediti ni iz kojih se društvenih i profesionalnih sredina regrutiraju članovi pokreta i koji ih sve razlozi na to navode.

Kao pogovor ovom zborniku uvršten je kratak, ali sadržajan razgovor s drom Slavkom Kremenšekom, predsjednikom Savjeta Pedagoško-znanstvene jedinice za etnologiju pri Filozofskom fakultetu u Ljubljani, o problemima suvremene, napose slovenske etnologije.

Treba na kraju ukazati na opravdanost i potrebu prezentiranja studentskih radova javnosti. Ljubljanski su studenti raznovrsnošću svojih interesa i ozbiljnošću pristupa odabranim problemima nagovijestili širinu budućih znanstvenih dosega nove generacije slovenskih etnologa.

Maja Povrzanović

Stane Južnič, Socialna in politična antropologija. Splošni del, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo, Ljubljana 1980, 578 str.

Knjiga S. Južniča *Socijalna i politička antropologija* u određenom je smislu jedno od pionirskih djela u nas. Koncipirana je kao udžbenik za istoimeni predmet pri Fakultetu za sociologiju, političke znanosti i novinarstvo u Ljubljani. Prema autoru, sam predmet je nastao kao dopuna programa sociologije, politologije i komunikologije pri spomenutom fakultetu, te implicira dijapazon tema s područja društvenih znanosti, kao što su rasprave o »prirodi« ljudske naravi, značajne teme iz ljudske biologije, zatim ekonomske antropologije itd. Kako ističe sam autor — cjelokupnom antropološkom razmišljanju »dani su izraziti marksistički temelji« (str. 1). Južnič smatra da je ovako koncipiranim predmetom »socijalna i politička antropologija« — moguće smisleno uvoditi u studij tzv. »nerazvijenog« (neevropskog) svijeta, tj. čovjeka, društva, i kulturâ izvan Evrope. Kako kaže: »Predmet će biti izrazito antievropocentrički usmjeren i neće skrivati namjenu: u našim društvenim znanostima razbiti i kompromitirati evropocentrizam« (str. 2).

Knjiga je podijeljena u devet poglavlja. U prvom poglavlju određuje se područje antropologije; zatim se govori o čovjeku kao predmetu proučavanja i o »prirodi« čovjekove naravi. Na tragu marksističke misaone tradicije Južnič čovjeka ne determinira kao konstantu, već kao povijesnu pojavu (mijenja se u vremenu i prostoru). Budući da je »čovjek sve« — teško ga je proučiti u samo jednoj disciplini (»ustanovili smo kako je velik raskorak između ambicioznog naziva antropologija i mogućnosti za njegovu realizaciju«, str. 12). Antropologija je shvaćena kao najšire zasnovana znanost o čovjeku — koja treba i može postaviti temelje integralnom proučavanju čovjeka. Cilj antropologije ne može biti čovjek pojedinac, zatvoren u svoj vlastiti svijet — već otkrivanje veza između čovjeka i svega onoga što ga kao takvog odlikuje, tj. onoga što je čovjek ostvario na putu ka svome samoostvarenju.

Drugo poglavlje posvećeno je problematici fizičke antropologije. Poseban akcent stavljen je na one teme koje su značajne za društvene znanosti (antropogeneza, etnička antropologija, biologija čovjeka, genetika i eugenika). S obzirom na to da ne smijemo zanemariti činjenicu da je svaka svijest čovjeka o njemu samom ideološki relevantna (»... nema znanstvenog rezultata istraživanja koji ne bi imao društvene, kulturne i političke implikacije«, (str. 103) — rezultati istraživanja fizičke antropologije samim tim postaju veoma značajni.

U trećem poglavlju razmatra se tematika kulturne antropologije, i to: koncepcija kulture u antropologiji (određenje i sadržaj kulture, hijerarhičnost kultura); znanosti srodne kulturnoj antropologiji (etnologija i druge disciplinarne povezanosti). Dajući lapidaran historijski pregled etnološke znanosti, Južnič zaključuje da je područje etnologije i kulturne antropologije u mnogo čemu jednako, jer »i etnologiju i kulturnu antropologiju zanima čovjek u društvenoj i kulturnoj zajednici, s tim da je etnologija tradicionalno bila usmjerena na proučavanje onih elemenata društvenog i kulturnog življenja koji su davali posebna obilježja nekoj etničkoj grupi, a tako su također postupali i mnogi kulturni antropolozi« (str. 149).

Što se tiče drugih disciplinarnih povezanosti kulturne antropologije, spominju se arheologija, lingvistika, sociologija i dr.

U četvrtom poglavlju pod naslovom *Širenje antropoloških obzora* autor govori o antropološkom značenju rada i o problemu čovjekove »biti«. U okviru prve teme riječ je o tzv. »radnoj teoriji« u antropologiji; o obrisima ekonomske antropologije, ekologije i proučavanju neevropskih načina proizvodnje. U analizi azijskog načina proizvodnje, koju su izvršili klasici marksizma, Južnič vidi antropološki značajan doprinos razumijevanju neevropskih društveno-ekonomskih formacija, kao i političke vrijednosti te analize (diskusije za suvremeni nerazvijeni svijet). Ishodište spomenute diskusije je u pretpostavci da je riječ o načinima proizvodnje koje nije moguće uvrstiti ni u jedan razvojni stupanj koji je prošla Evropa nakon raspada prvobitne zajednice. To implicira kritički pristup pri promatranju razvoja neevropskog svijeta kao mehaničkog ponavljanja zapadnoevropskog historijskog modela. Dosadašnja kretanja u tom (neevropskom) svijetu pokazala su kako su pojednostavljena bila mišljenja da će zapadnoevropska sadašnjost ili prošlost biti »budućnost« cijelog svijeta. »Tek proučavanjem svakog od tih oblika razvoja i zatim komparacijom među njima moguće je naći ključ za objašnjenje pojava, ali do njega sigurno nije moguće doći pomoću opće historijskofilozofske teorije, koja je u osnovi nathistorijska«. (Marx, *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*, Bottomore & Rubel, London 1963, str. 37).

Nema sumnje da je jedno od fundamentalnih pitanja antoropologije »što je čovjek« i što znači »biti čovjek«. Raspravljanje o čovjekovoj biti za antropologiju nije samo metodološki problem. Nakon etimološkog pregleda riječi »čovjek« Južnič zaključuje da je »biti čovjek« povezano s onim značenjem kojemu društvo i kultura pripisuju posebnu vrijednost i odliku — tj. »u marksističkoj antropologiji« uporno ponavljamo da ne postoji »čovjek uopće«, već postoji samo konkretan čovjek u konkretnom društvu, oblikovan u konkretnoj kulturi« (str. 203). S obzirom na to da integralna realnost oblikuje čovjekovu situaciju, nadalje se obrađuju i ove teme: teorija individualnosti, problem usklađivanja pojedinca, društva i kulture (proces socijalizacije i inkulturacije), kao i teme koje iz njih proizlaze.

Peto poglavlje nosi naslov *Posebni vidici socijalne antropologije.* U prvom dijelu *(Predmet socijalne antropologije)* obrađuju se teme: problem »druge« antropologije, razgraničenja u okviru sociologije, opća opredjeljenja primitivnog i tradicionalnog društva, posebnost antropoloških metoda i tehnika.

U obradi nekih tema (npr. razgraničenja u okviru sociologije) autor nije dokraja eksplicirao svoje teze i stavove, a pojedine kao npr. »cijelu kulturnu antropologiju treba uključiti u socijalnu i tako ćemo riješiti mnoge nepotrebne disciplinarne dileme u korist boljeg i cjelokupnijeg razumijevanja ljudskog fenomena« (str. 236), iznio je u krajnjem obliku, o kojem bi se moglo diskutirati.

Drugi dio ovog poglavlja obuhvaća *Nacrt programskog područja:* povezanost antropologije i povijesti; historijski materijalizam, tipologizacija društveno-ekonomskih formacija i socijalna antropologija kao »heterologija«.

Prema Južniču, socijalna antropologija nudi konstrukciju ili »rekonstrukciju« historijskog materijalizma. U vezi s tim treba težiti konstrukciji cjelokupne povijesti čovječanstva u obliku obnovljene znanstvene teorije o povijesti uopće, povezane s marksističkim poimanjem slijeda društveno-ekonomskih formacija. U daljoj razradi tih tema Južnič ide u ovom pravcu: 1. Smatra da treba izmijeniti evropocentrističko poimanje o »naprednim« i »stacionarnim« formacijama i omogućiti im jednakovrijedan i ravnopravan ulaz u povijest. 2. Treba ostati pri tezi da sva društva ne žive povijesno na nama poznat način. 3. Antropologija nam mora pomoći da shvatimo sukob između povijesne interpretacije kakva vlada u Evropi (i njenim civilizacijskim produžecima) i nevolje koje od takve interpretacije povijesti osjećaju zapo-

stavljeni, manje razvijeni, nekada kolonizirani narodi.

Šesto poglavlje obrađuje teme *Čovjek i društvo* i *Čovjek u društvu*, u okviru kojih je sadržana ova problematika: čovjekova društvena priroda; osobnost; status i uloga; seksualna dihotomija; dobne skupine; porodica; srodničke veze.

U sedmom poglavlju pokušava se odrediti *Opseg političke antropologije:* mjesto discipline u društvenim znanostima, pokušaj određenja političkog fenomena, granice s drugim disciplinama, politika u antropologiji; prezentiraju se i neke *Izabrane teme iz političke antropologije:* problem države, teorija o postanku države, društva bez države, odnos političkog i sakralnog.

Pretposljednje poglavlje nosi naslov *Prevrednovanje antropologije za zemlje u razvoju* (Antropologija i kolonijalizam; pitanje naziva za zemlje u razvoju; kolonijalna situacija i antropološka istraživanja, antropologija i dekolonijalizacija: prevrednovanje kolonijalizma; ropstvo, genocid i etnocid i imperijalizam).

Posljednje — deveto poglavlje posvećeno je *Antropološkom proučavanju promjena.* U prvom dijelu, *Antropologija i promjene,* obuhvaćena je terminologija koja označuje promjene, predodžbe o promjenama, koncepcije razvoja u antropologiji, određenje akulturacije i proces akulturacije.

Drugi dio, *Neki rezultati antropoloških istraživanja,* sadrži poglavlja o kulturnom kolonijalizmu, denaturalizaciji, problemu kulturno raslojene osobnosti i kontraakulturaciji.

S obzirom na to da je ova knjiga zapravo uvod u predmet koji je nazvan »socijalna i politička antropologija« tekst je neizbježno morao ostati krnj, te »često tek najavljuje i naznačuje teme koje je moguće savladati samo na osnovi dodatnih tekstova i širih izvora« (str. 551). Autor stoga često upozorava na razna ograničenja, dileme i nejasnoće koje se gotovo uvijek moraju rješavati arbitrarno ili po dogovoru.

Pri »gradnji« predmeta »socijalna i politička antropologija«, kako ističe Južnič, uzeta su dva temeljna ishodišta: kritičnost i dijalektičnost, tj. pokušala se stvoriti antropologija koja bi bila kritična na osnovi povijesnodijalektičkih i revolucionarnih perspektiva (str. 557).

Naime, »antropologija se previše zanimala za čovjeka uopće, previše se zanimala samo za otkrivanje njegovih iznimnosti u evropskom iskustvu nepoznatog dijela čovječanstva. Tako je dobila obilježje statičnosti. To je bila istinska smetnja za pristup suvremenim temama i aktualnim problemima suvremenog svijeta« (str. 559).

U koncipiranju predmeta »socijalna i politička antropologija« Južnič pokušava nadići spomenute smetnje.

Snježana Čolić

V. E. Gusev, Russkij fol'klornyj teatr XVIII — načala XX veka. Ministerstvo kul'tury RSFSR, Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad 1980, 94 str.

U predgovoru svoje nove knjige o ruskom folklornom teatru V. E. Gusev napušta termin *narodni teatar* i opredjeljuje se za termin *folklorni teatar,* koristeći se terminom *folklor* kao zajedničkim nazivom za umjetnost narodnih masa. *Narodni* i *folklorni* teatar često se upotrebljavaju kao sinonimi. U sadašnje vrijeme to je sve neprikladnije, piše Gusev, jer se termin *narodni* utvrdio u značenju neprofesionalnog, amaterskog kazališta. Autori prije 1917. tim su se terminom služili i kad su pisali o profesionalnim kazališnim predstavama »za narod«, tj. o teatru s prosvjetiteljskom tendencijom. Ipak, naziv *folklorni teatar,* kako ga autor upotrebljava, ne uključuje sve one folklorne žanrove za koje je inače uobičajen naziv *narodni teatar* ili *narodna drama.* Naime, Gusev se drži vlastite ranije podjele folklornog dramskog stvaralaštva na *doteatarske* i *teatarske* oblike, podjele koju je iznio u svojoj knjizi *Istoki russkogo narodnogo teatra* (v. prikaz u NU 15). Za razliku od nekih drugih sovjetskih autora (npr. N. I. Savuškine) koji narodnu teatarsku umjetnost shvaćaju šire, Gusev ograničava folklorni teatar na dramske predstave u užem smislu. To ne znači da autor nekritički isključuje iz područja interesa teatrologa folklorista sve ostale oblike narodnog dramskog stvaralaštva, sve teatarske elemente u drugim folklornim žanrovima, sve elemente igre koji ne pripadaju dramskom rodu. Autor priznaje univerzalni karakter igre, smatra da odgovore na pitanja o nastanku i povijesti kazališne umjetnosti možemo dobiti samo uzimajući u obzir sve forme igre. Izričito naglašava da njegovo ograničenje pojma *folklorni teatar* ima »terminološko značenje, neophodno za razumijevanje razlika u stupnjevima i tipovima različitih oblika dramskog stvaralaštva, za znanstvenu klasifikaciju tih oblika i za određivanje predmeta istraživanja u svakom pojedinom slučaju«.

Obradivši *doteatarske* oblike narodnog dramskog stvaralaštva u ranijoj knjizi, autor ovu knjigu posvećuje analizi »kvalitativno druge etape u razvitku narodnog dramskog stvaralaštva«. Riječ je o stvaralaštvu koje je samo podrijetlom donekle vezano uz druge aspekte ruskog folklora, ali je zato s druge strane pod značajnim utjecajem pisane književnosti i različitih oblika školskog, pa i profesionalnog teatra 18. i 19. stoljeća.

Gusev se suprotstavlja onoj struji sovjetske folkloristike koja je sklona negiranju postojanja narodne drame. Ono što npr. Balašov tretira kao svojevrsnu ranu pojavu profesionalne umjetnosti u narodnoj sredini, to će Gusevu biti folklorni teatar, različit od igre ili obreda, ali isto tako različit od profesionalnog, pa i amaterskog teatra. Za predstavu takvog folklornog teatra, pored inače karakterističnih obilježja folklora (kolektivnost stvaralačkog procesa, usmenost prenošenja, varijabilnost, improvizacija, uloga publike), vrlo je značajno i to da se ne radi samo o seljačkoj, nego više o vojničkoj, mornarskoj, radničkoj sredini, a odatle je taj tip kazališta djelovao i na selu i u gradu, posredstvom sajamskih predstavljača.

Folklorni teatar sačinjavaju predstave koje, »izdvajajući se iz stihije doteatarskog narodnog dramskog stvaralaštva« i ne uklapajući se u okvire profesionalnog teatra, postoje i razvijaju se paralelno i istodobno s tim drugim oblicima.

Nakon kratkog predgovora, u knjizi slijedi poglavlje posvećeno kratkim dramskim scenama, farsama i komedijama iz vremena prije revolucije. Autor je posebno istaknuo satiričku i humorističku prirodu tih ostvarenja, njihovu društvenu ulogu, a donosi i komentira opise i podatke iz mnogih pisanih izvora.

Zatim slijedi poglavlje o »razbojničkoj« drami, o različitim verzijama i varijantama dramskog ciklusa nastalog inscenacijom popularnih pjesama, dijelom i podrijetlom iz pisane književnosti. Gusev uspoređuje razne zapise »razbojničke« drame, prati njezin razvoj i utjecaj na različitu publiku, daje podatke o posljednjim živim izvedbama tog već iščezlog oblika folklorne drame, a spominje i suvremenu filmski snimljenu rekonstrukciju iz 1976. godine.

U trećem poglavlju autor razmatra eventualne izvore, zapise i evoluciju najpoznatije ruske folklorne drame o caru Maksimilijanu, upozorava na organsku vezu komada s ruskom stvarnošću i političkim borbama u Rusiji 18. stoljeća, a u tumačenju uzroka velike popularnosti te drame priklanja se ranijem mišljenju koje uzroke vidi u temi borbe protiv tirana (V. N. Vsevolodskij — Gerngross).

Četvrto poglavlje bavi se temom rata iz 1812. godine u ruskom dramskom folklornom stvaralaštvu, dramom *Kak francuz Moskvu bral,* ali i drugim dijalozima. Peto je poglavlje posvećeno posebnim likovima u ruskom folklornom kazalištu, likovima zvanim *dedy,* koji su privlačili publiku sajamskih šatri i vrtuljaka u 18, 19. pa i 20. stoljeću. Sajamske predstave, područje u našoj teatrologiji potpuno zanemareno, odavno su tema istraživanja teatrologa folklorista u Sovjetskom Savezu. Autorov tekst pruža nam dragocjena zapažanja o nekim aspektima toga zanimljivog oblika masovne kazališne kulture.

Šesto poglavlje obrađuje posljednju etapu evolucije folklornog teatra, sklonost melodrami, povišenoj emocionalnosti likova i moraliziranju. Tu je primjetan snažan utjecaj masovne literature i profesionalnog teatra. Usvajanje i folklorizacija pojedinih tema i čitavih djela, nefolklornih izvornika, pridonijeli su sve brojnijim sentimentalnim sadržajima u repertoaru, što je vidljivo i u drugim folklornim žanrovima. Takve tendencije otvorile su put novim oblicima kazališnog amaterizma — folklorni je teatar polako odstupao.

U posljednjem poglavlju knjige autor raspravlja o umjetničkoj specifičnosti folklornog teatra. Folklornom su teatru svojstvene neke temeljne odlike folklora, iako se te odlike pojavljuju na poseban način. Gusev ističe kolektivnost stvaralačkog procesa, neprekidnost procesa, variranje u skladu s društvenim i povijesnim uvjetima, socijalnim sastavom izvođača, životnom sredinom i lokalnim razlikama. Tekstovi folklornih drama ne pišu se unaprijed, nego nastaju na predstavama i tek se naknadno eventualno zapisuju, često bez podataka o načinu izvođenja. Uzroci su takvom nepotpunom zapisivanju ne samo usmjerenost na tekst nego i metode zapisivača: tekstovi često nisu zapisivani na predstavama, nego naknadno po sjećanju sudionika. Istraživanje folklornog teatra započelo je kasno, kad je folklorni teatar već prestajao postojati, pa se današnji istraživači moraju zadovoljiti malobrojnim i nepotpunim svjedočanstvima iz prošlosti. Pišući o žanrovima, autor u folklornom teatru razlikuje farsu, komediju, herojsku dramu, tragediju i melodramu, uz napomenu da se žanrovi rijetko nalaze u čistom obliku i da je u mnogim slučajevima teško utvrditi pripadnost žanru. Miješanje ozbiljnih i komičnih elemenata autor objašnjava ne samo obrednom tradicijom, nego i utjecajem demokratskog teatra 18. stoljeća, kojemu takva poetika nije bila strana. Narodnu dramu Gusev smatra dramom (komedijom) situacija, a ne karaktera. Stroga polarizacija na pozitivne i negativne likove i često nedovoljna motivacija, sve to ipak nije nedostatak ili shematizam — autor to tumači kao poseban, aktivni oblik odražavanja stvarnosti, usmjeren na brzu i pouzdanu reakciju publike. Aktivnost recepcije odgovara kompoziciji djela: neprekidna akcija, razvijanje sadržaja u jednom pravcu, brzo izmjenjivanje epizoda, ozbiljnih i komičnih scena, trostepena gradacija ponavljanja radi pojačavanja napetosti, ritmička organizacija govora, rima, stilske figure, sve su to odlike folklornog teatra. Važna je značajka i kolektivna improvizacija — individualna je improvizacija ograničena, uvjetovana radnjom na sceni i igrom drugih izvođača. Improvizaciju omogućuje i ono što autor zove *principom kombinacije »blokova«.* Blokovi se mogu dodavati ili ispuštati, to mogu biti čitave scene i epizode, a takav princip dopušta i kontaminaciju sadržaja jedne drame sa scenama druge. Postoje i »mikroblokovi« — dijalozi, monolozi, pjesme i sl. Takvim »mikroblokovima« vrlo slobodno raspolaže svaki izvođač, jer i drugi izvođači imaju pripremljene »mikroblokove« kao replike. Predstava folklornog teatra jest, dakle, vrlo složen mehanizam variranja teksta, do te mjere da autor čak uvjetno govori o jednom jedinom tekstu folklornog teatra, iz kojega se variranjem i kombiniranjem formiraju pojedine drame.

Folklorni teatar ne poznaje scenu u klasičnom smislu. Zanimljiva su autorova zapažanja o scenskom prostoru koji se oblikom i veličinom može mijenjati i tijekom jedne predstave, uključujući npr. prostor s publikom. Glumci ostaju na scenskom prostoru i onda kad po tekstu nisu uključeni u radnju — postoje posebne konvencije (lupanje štapom o pod, naglašeni korak ili gestikulacija) koje označavaju uključivanje lika u zbivanje na sceni, dok mirovanje i šutnja znače da je lik odsutan. Rekviziti i dekoracije folklornog teatra ili nisu uopće postojali ili su bili malobrojni i oskudni. Tek u posljednjoj fazi evolucije folklornog teatra javljaju se pozornica i dekoracija. Kompozicijskim »blokovima« u tekstu odgovaraju inscenacijski »blokovi«, jednostavni i manje podložni variranju. Inscenacijsku kompoziciju određuje istaknuti pojedinac iz grupe izvođača koji ima ulogu režisera, podučava ostale izvođače tradicijskim glumačkim postupcima. Gusev piše i o obilježjima držanja, kretanja, gestikulacije i mimike, glasa na sceni, o upotrebi svakodnevne odjeće kao kazališnih kostima. Likovi koji sudjeluju u dijalogu ne obraćaju se na sceni jedni drugima, nego publici, a publika u tim predstavama sudjeluje znatno aktivnije nego publika u profesionalnom kazalištu. Završavajući knjigu, Gusev primjećuje da razmotreni elementi predstavljaju cjelovitu umjetničku strukturu, da ruski folklorni teatar predstavlja poseban tip kazališne umjetnosti, analogan tradicijskim teatrima drugih naroda. Autor je uvjeren da bi komparativno-tipološko proučavanje folklornog teatra, koje kao aktualan problem znanosti tek predstoji, moglo pružiti dragocjene podatke o povijesnom razvoju kazališne umjetnosti u svijetu. Isto tako vjeruje da bi istraživanje folklornog teatra moglo pomoći suvremenim režiserima u traženju novih kazališnih oblika.

Knjižica V. E. Guseva o ruskom folklornom teatru, zamišljena kao udžbenik i nastala na temelju predavanja studentima, rezultat je sustavnog i dugotrajnog bavljenja autorova istraživanjem folkloriih kazališnih oblika. Njegovo razlikovanje i stupnjevanje *teatarskih* i *doteatarskih* oblika u ovoj i prethodnoj knjizi može korisno poslužiti da se izbjegnu nepoželjne generalizacije. To je ujedno i valjano elaboriran odgovor ekstremnim stavovima u sovjetskoj folkloristici koji negiraju teatarsku prirodu folklornog scenskog stvaralaštva ili koji negiraju folklornu prirodu nekih marginalnih teatarskih pojava (sajamske izvedbe). Ipak, ne bismo se mogli u potpunosti složiti s nekim temeljnim autorovim postavkama. Prilazeći istraživanju problema s pozicije povjesničara kazališta, Gusev prati različite stupnjeve evolucije folklornog teatra kao *završenog* procesa — nakon jednostavnih, »stihijskih« oblika slijede sve organiziraniji i složeniji, da bi tek u posljednjoj fazi došlo do odumiranja i zamjene folklornog teatra drugim oblicima kazališne djelatnosti masa. Takva koncepcija i nehotice nas navodi na poistovjećivanje hijerarhije oblika s hijerarhijom umjetničke vrijednosti. Iako smo danas svi skloni teoriji koja u temeljima profesionalnog teatra vidi magijsko-religijske obrede prošlosti, ipak znamo da obred i folklorni teatar ne nestaju odmah s rađanjem kazališnih institucija. Povijest kazališta ne mora biti promatrana kao kontinuirani progres. Folklorni je teatar istodobno i evolucijski stupanj i suvremena pojava. Smatramo da je zadatak teatrologa i istraživača folklornog teatra ravnopravno promatranje svih elemenata kazališnog izraza i svih tipova predstava, bez obzira da li im je dominantna funkcija teatarska. Umjetnost ne poznaje progres — stilovi i oblici izmjenjuju se po drugim zakonima. Razvijeniji dijalog ne znači nužno i da je predstava bolja ili

savršenija. Veliki broj *dramskih* predstava temeljenih na folklornom ili folkloriziranom tekstu u Rusiji svakako je pridonio autorovu favoriziranju tih oblika pri određivanju folklornog teatra. Uzmemo li to u obzir, vidjet ćemo da ta klasifikacija ima praktičnu vrijednost, što je najvažnije. Ipak, moramo primijetiti izrazito naglašavanje dramskog teksta, verbalne komponente predstave. Neverbalni aspekti folklornog scenskog izraza, sve one čudesne vizualne i glazbene komponente folklornih predstava ostaju u takvoj klasifikaciji u podređenom položaju, kao *doteatarski* oblici ili kao specifična obilježja *izvedbe teksta*. Folklorni je teatar tako određen kao analogon profesionalnom dramskom kazalištu, ili čak kao analogon ili derivat dramskog kazališta 18. i 19. stoljeća, s identičnom ili sličnom podjelom na žanrove.

Primjedbe koje smo naveli temelje se na drugačijoj osnovnoj koncepciji istraživanja folklornog teatra i kao takve ne dovode u pitanje vrijednost ove značajne knjige V. E. Guseva. Sa zanimanjem očekujemo slijedeću, najavljenu knjigu istoga autora, knjigu o lutkarskom kazalištu.

Ivan Lozica

Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature Edited by **Lauri Honko** and **Vilmos Voigt**, Akademiai Kiadó, Budapest 1980, 188 str.

Suradnja madžarskih i finskih znanstvenika na području lingvistike, etnologije i proučavanja folklora traje desetljećima — od početka prošlog stoljeća do danas. Podatak da je riječ o prvoj zajedničkoj knjizi folklorističkih radova utoliko više iznenađuje.

Nakon uvoda dvojice urednika, u kojem je ukratko prikazana povijest madžarsko-finskih folklorističkih kontakata, slijedi dvanaest radova finskih i madžarskih autora, povezanih zajedničkom temom, problemima nastajanja folklornih žanrova, strukturom žanrova i zakonitostima reprodukcije.

Prvom prilogu u zborniku autor je Gyula Ortutay: u jezgrovitom tekstu (tri stranice) o zakonitostima usmenog prenošenja i njihovu istraživanju nabrojani su povijesni i današnji tipovi usmene književnosti, iznesena zapažanja o funkcionalnim zakonima usmenog prenošenja, o estetici usmenog prenošenja, o zadacima istraživanja usmenog prenošenja, o ispitivanju odnosa usmenog prenošenja i suvremenog urbanog folklora i o organizacijskim problemima istraživanja.

U tekstu pod naslovom *Naricaljka. Problemi žanra, strukture i reprodukcije* Lauri Honko prvo raspravlja o važnosti promatranja žive izvedbe i prednostima terenskog rada pred sve brojnijim teorijskim raspravama i diskusijama oko Parry-Lordove teorije. Honko se zalaže za kombiniranje više metoda u empirijskom istraživanju bitnih folklorinh procesa, za izbjegavanje uobičajenih uopćavanja i za intenzivnije proučavanje pojedinih žanrova. Autor smatra da žanrove valja odrediti dovoljno široko da bismo mogli provesti analizu teksture, stila i sadržaja. Po njegovu mišljenju, izvođač pri izvedbi ima u mislima određene modele, koje modificira u skladu sa zahtjevima umijeća, vlastitim emocijama i potrebama izražavanja vlastite osobnosti i društvenim i kontekstnim zahtjevima publike i situacije. Cilj istraživanja jest otkrivanje zakonitosti reprodukcije, definiranje varijabilnosti i vodećih pravila tradicijskog stvaranja unutar pojedinih žanrova. Drugi dio članka posvećen je rezultatima finsko-sovjetskih istraživanja naricaljki, uz dodatak nekih tekstova.

Aili Nenola-Kallio autor je članka o naricaljkama i lirskim pjesmama u Ingriji i o povezanosti jezika tih naricaljki s poezijom u metru *Kalevale*. Imre Katona piše o uspavankama evropskih naroda, što

može zanimati svakoga tko se bavi usmenom lirikom, a Anna-Leena Siikala u tekstu o šamanima i kategorijama šamanskih pjesama *Čukča* izolira elemente strukture pjesama koji se pojavljuju u različitim krajevima gdje se ta tradicija javlja. Strukturne jedinice, *motivemi*, ispunjavaju se alternativnim motivima (alomotiv). Analizom zasnovanom na teorijskim postavkama A. Dundesa, K. L. Pikea i V. Proppa pokušavaju se otkriti pravila kojih se šamani drže stvarajući pjesme. Studija nalazi temeljne odrednice varijacija šamanskih pjesama i revidira ranija mišljenja o improvizacijskom karakteru tih pjesama i o trbuhozborstvu kao degradaciji šamanskog umijeća. Na istu temu nastavlja se Péter Hajdu svojim kratkim tezama o tekstu i melodiji samojedskih epskih pjesama. Ildikó Kriza piše o problemima legende balade kao folklorne vrste.

Članak o žanru i kontekstu pripovijedanja, kojemu je autor Mihály Hoppál, nije samo pristup verbalnoj semiotici (to je podnaslov teksta), nego prije svega zanimljiv izvještaj o istraživanju samog čina pripovijedanja. Riječ je o tonskom snimanju nekoliko šaljivih pripovijedaka u Transilvaniji 1970. Tekstovi su poslužili kao primjeri koji pokazuju kolika je zavisnost teksta o kontekstu pripovijedanja. Neophodna je spona koja vezuje svijet pripovijetke i naš svijet. Autor daje kao rezultat shemu specifičnih pravila šaljivog teksta kao žanra. Iako nas spomenuti rezultati i ne moraju oduševiti, ipak već i samo temeljito istraživanje konteksta pripovijedanja zaslužuje pažnju.

Pentti Leino piše o komunikacijskoj funkciji i strukturnim obilježjima narodne epike na primjeru karelske legende, Satu Apo koristi se Proppovim modelom analize strukture bajki primjenjujući ga na repertoar pripovjedačice Marine Takalo, Anikó N.-Balogh raspravlja o pitanjima klasifikacije *saga*. Studija Vilmosa Voigta o komunikacijskom sistemu folklornih žanrova u ponešto izmijenjenom obliku objavljena je u ovom broju »Narodne umjetnosti«, pa je nećemo posebno prikazivati.

Rezimirajmo: i finski i madžarski autori promatraju probleme žanra, strukture i reprodukcije u usmenoj književnosti kao aspekte stvaralačkog procesa usmene tradicije. Takav je pristup rezultat novijih folklorističkih usmjerenja prema istraživanju folklornih izvedbi i usmenog prenošenja. Standardno kvalitetna oprema madžarskog izdavača čini ovu uspjelu knjigu još privlačnijom.

Ivan Lozica

Oral Traditional Literature. A Festschrift For Albert Bates Lord. **John Miles Foley,** Editor, Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio 1981. 461 str.

Urednik ovoga zbornika posvećenog Albertu Batesu Lordu, John Miles Foley, u svom uvodu konstatira: »Veoma bismo teško mogli precijeniti utjecaj Alberta Lorda na proučavanje književnosti, filologije, folkloristike i antropologije«. Zbornik obuhvaća izbor iz brojnih istraživanja tih područja što su na direktan ili indirektan način povezana s njegovim radom; pri svemu tome, naravno, ne zanemaruje se uloga Lordova preteče Milmana Parryja. Lordov golem doprinos sažet je u naslovu u kratkom izrazu *oral traditional*, koji označava usmenu tradicijsku književnost, a opisuje i Lordovu teoriju o njoj.

Ukratko, Lordovo stajalište (uzeto pojednostavnjeno), do kojega je došao u toku svojih i Parryjevih istraživanja žive usmene umjetnosti naših guslara, jest da narodni tj. usmeni tradicijski pjevač iznova stvara svoje pjesme u toku svake izvedbe, uz pomoć već usvojenih usmenih formulnih pomagala, jedinica prilagođenih njegovim stvaralačkim potrebama. Tu se radi o formulama i formulnim izrazima,

zvukovnim sklopovima itd. koji se ponavljaju i prepleću u pjesmama. U to je uključen i pjevač, njegovo pamćenje i kreativnost, njegovi slušaoci i stupanj pismenosti.

Bibliografija Lordovih djela koja se donosi u zborniku, kao i impresivan broj drugih bibliografskih podataka u člancima i bilješkama, svjedoče o Lordovoj produktivnosti i važnosti. Da se ne bismo izgubili u velikom opsegu i dometu Lordova rada i niza knjiga nastalih pod njegovim utjecajem, vratimo se u ovom prikazu podjeli koju nalazimo u ključnom njegovu djelu *The Singer of Tales*, tj. podjeli na teoriju i primjenu. Grupa članaka u zborniku daje nam dalji doprinos razrađivanju usmenotradicijske teorije. Druga predstavlja primjenu te teorije na »nove« književnosti i druge predmete istraživanja, tj. one koje sam Lord nije proučavao.

No težište nekoliko radova pripada trećoj grupi; ti nam radovi daju pregled i orijentaciju o razvoju i relevantnosti tog akademskog strujanja. Takvi su radovi: uvod Johna Milesa Foleya *Usmena teorija u kontekstu; Španjolska i južnoslavenska tradicijska narativna poezija i srodni oblici: pregled komparatvnih studija* Johna S. Mileticha; *Usmeni formulni kontekst: implikacije za komparativnu kritiku srednjovjekovnih tekstova* Alaina Renoira. Renoir dolazi u svom članku do zanimljivih i značajnih zaključaka. Najprije ukazuje na to da bi nedavna otkrića, prilozi i trendovi u proučavanju komparativne književnosti mogli dovesti do osporavanja kronoloških i geografskih konteksta (posebno klasičnih i srednjovjekovnih) djelā neutvrđena podrijetla, pa čak i do osporavanja objektivnosti i konteksta svakoga književnog teksta. Suprotno tome, usmeni formulni kontekst (ustanovljen poredbama usmenih formulnih jedinica unutar širokog nasljeđa, ovdje indoevropskog, primjerice *Odiseje*, staroengleskog *Beowulfa* i staronjemačke *Pjesme o Hildebrandu*) daje mogućnost da se oslobodimo takvih sumnja i ograničenja i da uz pomoć fleksibilne komparativne usmene formulne osnove dođemo do valjanih interpretacija. Renoir, dakle, nagovješćuje širenje interesa za usmenu teoriju i ističe njenu važnost za književna istraživanja uopće.

Potrebu za interdisciplinarnim razmatranjem problematike osjećaju autori David E. Bynum u članku *Mit i ritual: dva lica tradicije* i Bruce A. Rosenberg u članku *Usmena književnost u srednjem vijeku*. Rosenberg poziva na dalja, nova istraživanja žive usmene poezije, što je od posebna interesa za folkloriste.

O novim primjenama usmenotradicijske teorije govore ovi prilozi: Patricia Arant u članku *Složena mreža: tematska kohezija u ruskom usmenom tradicijskom pripovijedanju u stihovima;* William Gonzalez, *Religiozna balada u Novom Meksiku i na Kanarskim otocima: komparativna studija o tradicijskim obilježjima;* Barbara Kerewsky Halpern, *Genealogija kao usmeni žanr u jednom srpskom selu* (na Lordu dobro poznatom srpskohrvatskom jezičnom području); Joseph Harris, *Satira i herojski život: dvije studije* (na skandinavskim izvorima); Edward R. Haymes, *Usmeno stvaranje u srednjovisokonjemačkoj epskoj poeziji;* Deidre La Pin, *Pripovijedanje kao presedan u usmenoj tradiciji* [*afričkog plemena*] *Yorùbá*. Djelomice pripada amo i članak Josepha J. Duggana *Legitimizacija i egzemplarna uloga heroja u Cantar del mio Cid i Chanson de Roland*. (Riječ legitimizacija uzima se ovdje u smislu Cidova i Rolandova utvrđivanja legitimnoga obiteljskog i društvenog položaja). Već spomenuti Haymesov članak ističe se time što čini jasnu razliku između istinskoga usmenog pripovijedanja i stila usmenog stvaranja. Prepoznavanjem takva stila, tvrdi Haymes, možemo doći do značajnih zaključaka (u ovom slučaju o socio-ekonomskoj sredini junačkog epa za razliku od dvorskog epa) čak i onda kada ne možemo dokazati kakav je bio realni način stvaranja.

Autori treće grupe članaka najviše se zalažu za unapređivanje teorije ili razjašnjavanje pojedinosti, i to na područjima kojima je sam Lord obraćao pažnju. Ovamo bismo svrstali članke kao što su *Memorija Caedmona* Davida Fryja, *Evolucijski model za fiksiranje teksta Homerova epa* Gregoryja Nagya; Lordov prilog *Memorija, fiksnost i žanrovi u usmenoj tradicijskoj poeziji* i nekoliko članaka opet o staroengleskoj poeziji, koji imaju neke zajedničke crte vrijedne posebne rasprave.

Primjena usmenotradicijske teorije na staroengleski pjesništvo, pogotovo razmatranja *Beowulfa*, koju je pokrenuo Lord a razrađivali Francis P. Magoun, Jr. i drugi, znatno je zastupljena u ovom zborniku kao i na drugim mjestima. No kako ističe Francelia Clark u članku *Flyting u Beowulfu i prijekor u Bagdadskoj pjesmi: pitanje teme*, tematski slična građa u srpskohrvatskom i staroengleskom prezentira se različito. Usmenoformulna tematska analiza utemeljena na ponovljenim polustihovima, koja je podesna za srpskohrvatske pa i za grčke stihove, ne pomaže mnogo kod staroengleske poezije jer tu takva ponavljanja ne dolaze na ključnim mjestima. Alternativne modele za kompoziciju, pogodne za staroenglesku aliteracijsku poeziju, predlažu John Miles Foley u članku *Obilježja zavisna i nezavisna od tradicije u usmenoj književnosti: komparatvni aspekt formule* i John D. Niles u članku *Formula i formulni sistem u Beowulfu*. Taj je model kao šablona, odnosno »gestalt« fleksibilnog formulnog sistema što ga autori shematski apstrahiraju, a može se usporediti s poetičkom gramatikom.

Članak Roberta P. Creeda *Pjesnik Beowulfa: majstor zvukovnih sklopova* opća je rasprava o usmenoj teoriji i *Beowulfu* u svjetlu novih razmatranja grčke tradicije, no njegovo isticanje »lokalizacije« pozicije u ponovljenim elementima stiha možda je vezano s razmišljanjima o staroengleskoj poeziji. Joanne De Lavanne Foley u članku *Gozbe i protugozbe u Beowulfu i Odiseji* govori o promjeni sekvencija u fleksibilno shvaćenom formulnom sistemu i o paralelnom okretanju reda stvari u radnjama tih djela.

Detaljne analize tekstova i metrike u člancima Clarka, Foleya, Foleya i Nilesa impresioniraju čitaoca. I implikacije tog pravca proučavanja staroengleske poezije o potencijalima teorije Parryja i Lorda veoma su značajne. U ovoj, kao i u drugim dalekovidnim teorijama, u toku razrađivanja, promjena, revizija i odbacivanja pretpostavki stalno se dolazi do novih značajnih zaključaka. Shvaćanje da se univerzalnost koncepcije kakva je npr. formula ne mora sastojati samo od relativno lako uočljivih ponavljanja fraza te da se usmenoformulni stil može izraziti na različite načine u raznim tradicijama, usmjerava nas na dalja sistematska istraživanja takvih specifičnosti. Stoga je možda najveća prednost Lordove teorije ta što je u biti dobro definirana a u isto vrijeme i vrlo fleksibilna, kao što je, uostalom, i umjetnost pjevača, koja je predmet i izvor ove teorije.

Catherine Taylor-Škarica

B. N. Putilov, Mif-obrjad-pesnja Novoj Gvineji, Izd. »Nauka«, Moksva 1980, 383 str.

U ovoj se monografiji istražuje mitologija, običaji i obredi, te pjesnički folklor domorodačkog stanovništva Nove Gvineje, u prvom redu Papuanaca. Autor nastoji upozoriti na sinkretično jedinstvo mita, obreda i pjesme, na njihovu organsku povezanost s radom, principima socijalne organizacije i općenito svijetom rodovske zajednice.

Knjiga sadrži ova poglavlja: I. *Mitologija*, II. *Običaj, obred, ceremonija*, III. *Pjesma*, IV. *Glazbeni*

instrumenti u obredno-mitološkom kompleksu, V. *Kult umrlih*, VI. *Kult plodnosti* i VII. *Mit i pjesma u obredima inicijacije*.

U radu je upotrijebljen materijal koji je autor sam prikupio u Novoj Gvineji. Neposredno upoznavanje sa »živim« folklorom i životom Papuanaca omogućilo mu je da se na licu mjesta uvjeri u to kako se u praksi pojavljuje karakteristični sinkretizam i složene funkcionalne veze u folkloru prvobitne zajednice.

Druženje s pjevačima npr. omogućilo je B. N. Putilovu da »osjeti atmosferu života pjesama«, da čuje i vidi kako se one izvode, da vidi kako se prema njima sami Papuanci odnose, ali omogućilo mu je, što je također veoma bitno, da na te »prvobitne« pjesme upozori kao na svojevrstan fenomen kulture.

Pjesma je uvijek uključena u neki čvrsti tradicijski, nepjesnički sustav i čini s njim jedinstvenu cjelinu. Izvan toga sustava ona ne može ni postojati ni proizaći.

Stanovništvo Nove Gvineje nije imalo pjesama koje bi postojale samostalno (izvan obreda i običaja), oni nikada nisu pjevali »tek tako«. Svaka je pjesma uvijek bila za nešto predodređena, uz nešto povezana, s nečim strukturno i funkcionalno vezana. Valja naglasiti i to, kaže autor, da se pjesma nikad jednostavno ne pjeva, već se predstavlja, ona je uvijek element teatarske igre (običajne, obredne, i dr.). Pravila i karakter izvođenja uvijek su u cjelini određeni pripadnošću pjesama i njihovom funkcionalnošću.

Nadalje, mnogobrojni primjeri pokazuju npr. da se novogvinejska usmena proza može promatrati kao svojevrstan izvornik prvobitnog razvoja niza žanrova, sižea, tema, motiva i oblika koji u povijesnoj perspektvi čine osnovni fond klasične usmene proze. Mitovi, predaje, »bajke«, zapisane u Novoj Gvineji, upozorava Putilov, sadrže mnoštvo raznolikih i veoma bliskih tipoloških paralela sa svjetskim usmenoknjiževnim vrstama.

U ovoj je knjizi, kao što je već rečeno, pažnja usmjerena na tradicijsku duhovnu kulturu Nove Gvineje, koja je donedavno bila karakterističan primjer prvobitne zajednice, gdje su vladali primitivni oblici domaćinstava i gdje su postojali oblici pretklasne društvene organizacije, dakle rodovsko uređenje. B. N. Putilov, kao vrstan i iskusan folklorist, svojim monografskim istraživanjem ne ostaje samo na konstatacijama, već otvara mnoge probleme i daje teoretska uopćavanja.

Mit i ritual, mit i pjesma, pjesma i ritual, glazba i ritual itd. postoje, funkcioniraju, dobivaju svoje značenje samo u uzajamnom zajedništvu. Ta povezanost i uzajamna prožetost veoma su bitni i mogući su jedino u ranim stadijima ljudskoga razvoja, a Putilov pokazuje kako se specifične relacije odražavaju u općem kontekstu rada, života, magije, u oblicima spoznaje i umjetnosti. Neponovljiva otkrića i stvaralaštvo prvobitne kulture, zaključuje Putilov, pokazuju se kao bitna osnova i izvor kulturnoga razvoja čovječanstva sve do našeg vremena.

Tanja Perić-Polonijo

Ivan Slamnig, Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze, Liber, Zagreb 1981, 156 str.

U povijesti hrvatskoga stiha Ivan Slamnig pokazuje da je od početaka hrvatske književnosti naša versifikacija doživljavala mijene, te stoga nastoji da što cjelovitije prikaže njezin razvoj. Autor smatra da hrvatski stih postoji odvajkada i da se o njemu može govoriti od kada se može govoriti i o hrvatskom jeziku.

Ivan Slamnig se ne upušta u nagađanja kako je hrvatski ili slavenski stih izgledao prije prvih zapisa jer, naravno, takva razmatranja ne mogu dovesti do relevantnih rezultata. Ograničio se stoga na prve zapise u kojima traži stihotvorstvo. Čini mu se vjerojatnim da je već Baščanska ploča, jedan od najstarijih dokumenata hrvatskoga naroda, nastao negdje oko 1100. godine, zvukovno organiziran na takav način da se može smatrati nizom stihova te da podsjeća na stih bugarštice.

U knjizi autor govori s komparativnog aspekta i pokazuje kako je stihotvorna situacija u jednom stoljeću povezana s onom u prethodnom, kako ona iz nje izrasta.

U komparativnom proučavanju versifikacije nameće se pitanje da li je u stvaranju metrike neke jezične zajednice važniji zajednički život ili zajedničko porijeklo. Slamnig upućuje na zaključak da će biti važniji zajednički život raznih naroda nego zajedničko porijeklo neke grupe naroda.

Principi po kojima su se naši stari stihovi slagali različiti su od onih koji vrijede danas u umjetnoj poeziji, a slični su onima po kojima su složene narodne pjesme. Suvremeni je stih akcenatski, kaže autor, ili tendira tome, a stari i narodni člankoviti su i silabični. Ovdje valja naglasiti da u Slamnigovu nastojanju da što cjelovitije prikaže razvoj hrvatske versifikacije usmeni stih zauzima istaknuto mjesto. Autor upozorava da se i taj stih kroz stoljeća također mijenjao, doživljavao je promjene i u gradnji stiha i u repertoaru: neki se stihovi gube potpuno, ili im se znatno smanjuje popularnost, dok drugi »bujaju i prevladavaju« (str. 9). Kao što se može pratiti po zapisima, »postoji stanoviti paralelizam razvoja umjetnog i usmenog stiha, tek što je usmeni, narodni stih konzervativniji, tromiji u mijenjanju, baš kao što je to i s narodnom nošnjom ili s vojničkim odorama« (str. 34).

U posebnom poglavlju *Usmeni stih prema romanskome* Ivan Slamnig govori s već spomenutog komparativnog aspekta i ukazuje na srodnosti i različitosti naše narodne versifikacije u odnosu na romansku. Povezanost Balkana s južnom Francuskom preko sjeverne Italije stvar je, kaže Slamnig, koja se u nauci više ili manje smatra činjenicom. »Među umjetnicima koji su služili na dvorovima naše vlastele bilo je ljudi iz Italije, Francuske, a također i naših domaćih. Do kontakata je dolazilo i za vrijeme križarskih vojni. (. . .) Stazom između južne Francuske i naših zemalja išlo se na obje strane« (str. 59).

U proučavanju metričkih utjecaja, zaključuje Slamnig, koristilo bi nam da znamo i srodnosti u sadržaju i motivima, te da uočimo »podudaranje repertoara hrvatskih i srpskih pučkih stihova sa francuskima« (str. 70).

U knjizi je zanimljivo autorovo mišljenje da stari hrvatski stih nije akcenatski stih. On smatra da mnogi brkaju jezično ustrojstvo stiha i način izvođenja. Mi, naravno, ne znamo točno kako su se stihovi naših starih pjesnika izvodili; zacijelo su se najčešće pjevali. »Isti narodni stihovi, na primjer, i na samom štokavskom području izgovaraju se i s novom i sa starom akcentuacijom, pa nam troheji postaju jambi i obratno. Kod starih stihova čak koji put i ne znamo da li se pjesnik služio novom ili starom akcentuacijom, a stihovi ostaju stihovi. Posebno je pitanje kako ćemo ih recitirati na zagrebačkim pozorničkim daskama danas« (str. 39).

Za naš narodni stih karakteristični su članci, ali, kao što smo već naveli, i činjenica da su se svi stihovi pjevali.

»Melodija i pjesma (tj. riječi) postoje samostalno, ali imaju jedno svojstvo po kojem se slažu. Kao što se na riječi može primijeniti melodija, tako se i na melodiju mogu primijeniti riječi. Postoji dakle jezična norma govornog stiha na koju se primijeni ritamski okvir melodije (. . .). S druge strane, ritamski okvir melodije može odrediti jezičnu normu stiha. Prema tome, neka melodija, prelazeći na područje drugih jezika, nosi svoj ritamski okvir i podređuje ili adaptira sebi novi jezični materijal« (str. 58—59).

Na kraju ovog kratkog prikaza želimo reći da smo nešto više isti-

cali usmeni stih jer nam to upravo priroda ove publikacije omogućuje. Međutim, kao što je već upozoreno, knjiga *Hrvatska versifikacija* prati hrvatski stih u svome, povijesnome slijedu i daje cjelovit prikaz njegova razvoja. To je sustavno i teoretski promišljeno djelo koje iznosi vrijedna iskustva pjesnika, prevodioca i znanstvenog radnika Ivana Slamniga.

Tanja Perić-Polonijo

Leopold Kretzenbacher, Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch historische Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang 1981, Heft 3, München 1981, 112 str. + 14 tabli.

Kako sam naslov, a pogotovo podnaslov kaže, radi se o preduvjetima, pojavi i trajanju srednjovjekovnih ikonografskih prikaza Bogorodičine zaštite i zagovora te o njihovoj prisutnosti u vrhunskoj umjetnosti, legendama i pučkom vjerovanju.

Poznati minhenski povjesničar tradicijske kulture, porijeklom iz Štajerske, koji se posebno bavi ikonografijom, s izvanrednom akribijom i bogato dokumentirano analizira jedan u srednjem vijeku posebno raširen ikonografski motiv, prikaz zaštite i zagovora ljudi koje pred gnjevom Boga suca vrše Krist i posebno Bogorodica. Povijesni preduvjet učestalosti tog motiva jest kolektivno traženje sigurnosti i zaštite u veoma nesigurnim vremenima kasnog srednjeg vijeka, kada Evropu razdiru unutrašnji politički nemiri, društvena i gospodarska nesigurnost, prijeti joj Turska opasnost, a tome se često pridružuju elementarne nepogode i pomorne epidemije.

U prvom poglavlju (str. 7—13), koje nosi naslov *Ovozemaljske nevolje, izvanzemaljski strah i likovni prikazi nade za srednjovjekovnog čovjeka,* autor govori o značenju slika i nadanjima koja su bespomoćni ljudi srednjeg vijeka polagali u slike. U duhovnim i društvenim nemirima 13. stoljeća, u doba borbi između cara i pape, križarskih ratova, siromaštva i epidemija, kad izgleda za spas nema niotkud, slike nebesnika su često bile jedina utočišta i jedina nada.

U drugom, najopširnijem poglavlju (str. 13—41), pod naslovom *Tri štajerske »Mantelmadone« i njihov duhovni izvor,* obrađuje jedan od najraširenijih motiva nebeske zaštite, tzv. »Schutzmantelmadonnu«, »Bogorodicu zaštitnicu«. Analizirajući tri takva prikaza (iz Frauenberga kraj Admonta, Ptujske gore u Sloveniji i katedrale u Gracu), govori o nastanku tog ikonografskog tipa Bogorodice (Bogorodica svojim plaštem zakriljuje velik broj sitnih ljudskih likova) i o njegovu društvenom značenju, tj. traženju sigurnosti za ugroženu ljudsku egzistenciju. Opširno navodi brojne srednjovjekovne literarne izvore, teološke i propovjedničke, koji su utjecali na oblikovanje tog ikonografskog motiva i na njegov likovni razvoj, od jednostavnih do veoma zamršenih. Od tih triju prikaza društveno je najzanimljivija velika fresko slika u katedrali u Gracu, nastala 1480. g., nakon što se Grac riješio triju velikih zala, Turaka, kuge i skakavaca, koja su prikazana u donjem dijelu slike, dok je u gornjem dijelu prikazan posljednji sud, na kojem je Trojstvo prikazano kao tri potpuno jednake »ljudske« osobe koje sude svijetu. a Bogorodica plaštem zaklanja ljude i Trojstvu pokazuje svoje grudi.

U trećem poglavlju (str. 42—59), *(Motivu) »Ostentatio vulnerum Christi« (Kristovo pokazivanje rana) egzegeti i slikovni pripovjedači pridodaju Marijino pokazivanje grudi,* autor polazeći od formulacije pučkog propovjednika 13. stoljeća sv. Lambrechtera da »Sin ne može ništa odbiti majci koja od njega nešto traži jer mu ona pokazuje svoje grudi kojima ga je dojila«, opširno i detaljno obrazlaže pojavu i izvore ikonografskog motiva kako Krist, zagovarajući pred Bogom ocem ljude, pokazuje rane kojima ih je otkupio (ostentatio vulnerum). Na taj se motiv kasnije nadovezuje drugi, analogni, kako Marija, zagovarajući ljude pred Kristom, pokazuje grudi kojima ga je dojila. Arhetipove za to, koji su u minijaturama 14. stoljeća i likovno potvrđeni, pronalazi u rimskoj antici, odnosno u *Bibliji.* Kao arhetip za ostentatio vulnerum navodi se Rimljanin Antipater, koji Juliju Cezaru pokazuje ožiljke rana koje je zadobio u obrani domovine, a za pokazivanje grudi primjer je starozavjetna heroina Estera, koja zagovara svoj narod kod kralja Ahasfera (Est 7, 2—4).

Iduće poglavlje (str. 59—66), koje nosi naslov *Antika i srednjovjekovne geste pokazivanja grudi kao tužbalica, zagovor ili zaklinjanje,* nadovezuje se na prethodno te dalje razrađuje antičke i srednjovjekovne pojave i oblike tog motiva, nalazeći mu »predloške« u *Ilijadi* (XXII, 79ss), gdje majka preklinje Hektora pred njegov odlazak u sudbonosnu bitku pokazujući mu svoje grudi, zatim u *Evanđelju* (Lk 11, 27), gdje neka žena uzvikuje Kristu: »Blažena utroba koja te nosila i prsa koja su te dojila«. Niže nadalje primjere iz Ovidijevih *Metamorfoza* (10, 381 ss), Seneke, te niza crkvenih otaca koji u srednjem vijeku homiletski i propovjednički razrađuju tu temu, koja je ponekad tek tužbalica, ponekad zagovor, a ponekad zaklinjanje, ili se pak to troje isprepleće.

U narednom poglavlju (str. 67—82), *Motivu »Tribunal misericordiae« (Sudište milosti) u 15. i 16. stoljeću pridružuju se značajni novi motivi koji su dugo djelotvorni,* autor iznosi brojne primjere slikarstva iz doba renesanse i baroka gdje su teme »pokazivanje rana« i »pokazivanje grudi« uklopljene u ikonografsku temu »Sudišta milosti«, gdje se pred Ocem sucem kao zagovornici čovječanstva javljaju Krist i Bogorodica, nekad u paralelnom, a nekad u subordiniranom stavu zagovora.

U poglavlju *»Lac Mariae« i »Bogorodičino mlijeko« — pomama za relikvijama i prikazi* (str. 83—98) govori se o pretjeranostima u upotrebi tog motiva zaštite, koje su često na granici neukusa (»dojenje sv. Bernarda«, gašenje vatre u čistilištu, gašenje požara Bogorodičinim mlijekom itd.). Ta pretjerivanje idu dotle da su još u 16. stoljeću kolale relikvije navodnog Bogorodičina mlijeka, a njihov je kult trajao još u 18. stoljeću.

U kratkom zaključnom poglavlju (str. 98—105), koje nosi dugačak naslov *Dugo trajanje srednjovjekovnog predloška Marijina pokazivanja grudi i moći zaštite »majke svih ljudi« ogledaju se u životopisima svetaca i likovnoj umjetnosti, u pjesništvu i govorništvu,* navode se primjeri kako još do u kasni barok traje tradicija humaniziranja motiva »pokazivanja grudi« i Marijina dojenja, osobito u propovjedništvu i pjesništvu. Među ostalim autor citira (na slovenskom) zbirku propovijedi slovenskog kapucina Rogerija Ljubljanskog *Palmarium empyreum seu conciones* ... iz 1743. g., koji navodi mističnu viziju sv. Bernarda, gdje ga najprije zove Krist da pije iz njegova srca, a zatim ga Bogorodica poziva da pije iz njenih grudi. Nakon toga citira i hrvatsku pjesmaricu *Cithara octocharda* (Zagreb 1757), u kojoj je također zastupljei motiv Marijina dojenja, a najrječitiji su stihovi:

»O! dabimi, od dabi! neg kapliczu vzeti
od mlekeka, Maria tvojega imeti ...«

Na kraju se nalazi registar imena i stvari te 13 umjetničkih reprodukcija, dok je u tekstu 7 grafičkih ilustracija i velika prelomljena karta freske u Gracu prikazana crtežom.

Anđelko Badurina

Vera Antić, Srednovekovnite tekstovi i folklorot, Misla, Skopje 1978, str. 269.

Ova knjiga objavljuje najvažnija poglavlja iz autoričine opširnije disertacije *Literaturnite tekstovi od Tikveškiot zbornik i nivniot odraz vo narodnoto tvoreštvo,* svrstavajući se tematikom i problematikom u radove koji, posebice u novije vrijeme, istražuju povezanost i odnose srednjovjekovne pisane književnosti i usmene književnosti (u autoričinoj terminologiji najčešće *folklora).* Primjera radi spomenimo samo knjigu bugarske znanstvenice Donke Petkanove, posvećenu odjeku apokrifne književnosti u narodnom stvaralaštvu, i u hrvatskoj književnosti vrijedna istraživanja Maje Bošković-Stulli *(Usmena književnost,* edicija *Povijest hrvatske književnosti,* knj. 1, Liber-Mladost), djela objavljena iste, 1978. godine.

Autorica je kao predmet spomenutog interesa izabrala književne tekstove *Tikveškog zbornika,* izuzetno bogatu, raznovrsnu i zanimljivu zbirku srednjovjekovnog štiva, koja u prošlom i našem stoljeću zaokuplja pozornost brojnih znanstvenika, posebno Nikole A. Načova, njezina izdavača i najzaslužnijeg proučavatelja, pa Speranskoga, Jacimirskoga, Jagića, Rešetara i mnogih do današnjih imena. Uz paleografsko-jezična istraživanja, pitanja datiranja i autorstva (u poprilično neslozi oko njegova datiranja autorica se po vodenim znakovima, pravopisnim i jezičnim osobinama odlučuje za konac 15. stoljeća) Tikveški je zbornik proučavan i kao književni spomenik, najčešće u traženju veza i usporedbi s drugim, srodnim zbornicima i književnim tekstovima slavenskog srednjovjekovlja. U nekim radovima započelo se već i s traganjem i sagledavanjem njegovih veza s narodnim stvaralaštvom, ali je Vera Antić svojom knjigom toj problematici prišla sustavno i s današnjim, mnogo boljim poznavanjem srodnih tekstova iz usmene književnosti.

Autorica je za svoju obradu odabrala apokrifne tekstove, primjere iz legendarno-hagiografske proze, pripovijetke i *Fiziolog.* Što se tiče nekih tekstova svrstanih među apokrifne tekstove, mi bismo ih radije nazvali biblijskim legendama i pripovijestima s biblijskim (evanđelskim) motivom. Tekstovi su, već prema važnosti i istraženosti, opširnije ili kraće obrađeni, ponajprije u književnopovijesnoj, komparatistički zasnovanoj, studiji: književni tekst sadržajno se ili motivski uspoređuje sa svojim, najčešće biblijskim, ali i poganskim (mitološkim) prapočetkom, a potom s istim ili srodnim tekstovima u južnoslavenskim i ruskim rukopisima. U književnopovijesnom dijelu nisu izostali ni pogledi prema hrvatskim srednjovjekovnim tekstovima, pa su za glagoljske tekstove iskorištena izdanja i znanstveni rezultati Vj. Štefanića, E. Hercigonje, B. Grabar, I. Petrović i J. Bratulića, a za dubrovački ćirilički zbornik *Libro od mnozijeh razloga* istraživanja M. Rešetara. Slijedi istraživanje i utvrđivanje motivsko-tematskog odjeka ovih srednjovjekovnih pisanih tekstova u narodnom stvaralaštvu, a potom i u srednjovjekovnoj umjetnosti. Prednost je dana makedonskoj usmenoj književnosti (folkloru), ali se odrazi i tragovi traže u cijelom južnoslavenskom i osobito ruskom folkloru. Autoričina se proučavanja sve do recentnih djela naslanjaju i nadograđuju na najbolje rezultate makedonske, srpske i bugarske znanosti, te na velika ruska imena (Buslajev, Veselovski, Sumcov, Porfirev i dr.) s ovog područja istraživanja. Među obrađenim tekstovima i poglavljima ističemo najprije autoričinu obradu apokrifa, prema njezinu mišljenju srednjovjekovnih tekstova s najvećim odjekom u narodnom stvaralaštvu: od starozavjetnih apokrifa prikaz tekstova Abrahamova ciklusa (Knjige Abrahamove), koji prate život praoca izraelskog naroda, patrijarha Abrahama i njegove obitelji, između kojih je najviše tragova u makedonskom i južnoslavenskom folkloru ostavio tekst o žrtvovanju Izaka (Abrahamova žrtva), te apokrif o prekrasnom Josipu, o kojemu se, zahvaljujući njegovoj srednjovjekovnoj književnoj tradiciji, najviše tekstova sačuvalo, dakako, u ruskom narodnom stvaralaštvu. Među proučenim novozavjetnim apokrifima *Tikveškog zbornika* najveću pozornost privlače *Uspenie Bogorodičino* (Usnuće, Transit, Smrt Bogorodice) s tragovima u ruskom folkloru i velikim odjekom u pravoslavnom slavenskom slikarstvu, te književnopovijesna studija o slavenskim tekstovima *Pavlove apokalipse,* književnog teksta čije odjeke nalazimo u pojedinim motivima i epizodama južnoslavenske i ruske usmene književnosti, premda je teško reći koji su tekstovi inspirirani *Pavlovom apokalipsom,* a koji *Bogorodičinom apokalipsom* ili nekom drugom vizijom. Temeljitu obradu u ovoj knjizi dobio je i *Fiziolog,* a iz legendarno-hagiografske proze spominjemo legendu o Mariji Egipćanki i legendu o Pavlu Kesarijskom, uz koju autorica opširno progovara o motivu incesta u književnosti uopće, posebice o Edipovu mitu, videći u južnoslavenskom folkloru odjeke srednjovjekovne hagiografije i Edipove historije, ali i odraze stvarnih događaja iz dalekih povijesnih razdoblja ili suvremenog života. Među pripovijetkama osobitu pozornost zaslužuje tekst o Eladiju s teofilovskim motivom, vrlo čestim u usmenoj književnosti, te pripovijetka o Evstratiju, dobro poznata evropskom i slavenskom srednjem vijeku. Dodajemo da ta legenda, koja se u zapadnoevropskoj književnosti najčešće vezivala uz sv. Julijana, ima lijepe obrade i u hrvatskoglagoljskoj književnosti.

Budući da u knjizi, osim kratkih primjera, obrađeni i uspoređivani tekstovi nisu objavljeni, kao korisnu nadopunu ovoj knjizi preporučujemo djela *Stranici od srednovekovnata književnost,* hrestomatiju srednjovjekovnih tekstova koju su iste godine izdali Vera Antić i Haralampije Polenaković.

Zaključak koji izvlačimo iz knjige Vere Antić o odnosu srednjovjekovne pisane književnosti i narodnog stvaralaštva bio bi ovaj: sadržajne i motivsko-tematske srodnosti i sličnosti pisanih srednjovjekovnih tekstova i tekstova usmene književnosti nisu nastale samo jednosmjernim utjecajem pisanih na usmena djela, nego i međusobnim prožimanjem tih dvaju stvaralaštava, međusobnim utjecanjem koje je imalo svojevrsnu evoluciju. Srednjovjekovni kršćanski tekst vuče svoje korijene iz pretkršćanskih vremena, pa se oblikuje i s elementima vrlo starih vjerovanja i narodnih predaja. Jednom tako oblikovan, književni, napisani tekst postaje izvor narodnom stvaraocu, čije usmeno djelo može isto tako kasnije postati uzorom novim pisanim književnim djelima. Osim toga, *Biblija* — velika inspiracija srednjovjekovne književnosti — zajedničko je vrelo i pisane i usmene književnosti.

Ivanka Petrović

Julian Krzyżanowski, Szkice folklorystyczne, Tom I, Z teorii i dziejów folkloru; **Tom II,** W kręgu pieśni. W krainie bajki; **Tom III,** Wokół legendy i zagadki. Z zagadnień przysłowioznawstva, Wydawnictwo literackie, Krakow 1980, I, 447 str. + 24 table; II, 399 str. + 16 tabli; III, 448 str. + 16 tabli.

Nedavno preminuli poljski književni povjesničar i folklorist svjetskoga glasa Julian Krzyżanowski, uz djela iz područja pisane književnosti, autor je ili urednik mnogobrojnih značajnih djela iz područja folkloristike, kao što su npr. *Polska bajka ludowa, Dawna facecja polska, Dzieje folklorystyki polskiej,* zatim četiriju knjiga o poljskim poslovicama, te kapitalnog priručnika *Słownik folkloru polskiego.* Osim tih velikih djela J. Krzyżanowski je za života napisao i velik broj rasprava, manjih članaka i recenzija razasutih u brojnim publikacijama. Knjige koje prikazujemo ilustriraju upravo tu autorovu mnogostranu

zainteresiranost za najrazličitije pojave iz područja folkloristike, a istovremeno pružaju i uvid u razmjere njegova istraživanja. Radovi objavljeni u ove tri opširne knjige nastali su u razdoblju između 1933. i 1975. godine i predstavljaju puni kompendij znanja o usmenoj književnosti tog tvorca poljske folkloristike. Knjige je za tisak pripremio sam autor, napisao im je i predgovor, ali su se, nažalost, pojavile posmrtno.

Prva knjiga sadrži uglavnom članke iz teorije i povijesti folklora, pri čemu je u teorijskim člancima akcenat na međusobnim razlikama između etnologije i folkloristike, koju autor označuje kao zasebnu znanost. U člancima o povijesti folklora autor daje pregled interesa za usmenu književnost Poljaka, a i ostalih slavenskih naroda, sve od tridesetih godina prošlog stoljeća, kada je romantizam otkrio »narodne pjesme«, pa do suvremenih istraživanja. U tom se dijelu, u okviru veće grupe članaka o Mickiewiczu o »narodnom« u književnostima slavenskih naroda nalazi i članak o srpskoj narodnoj poeziji napisan još 1954. godine. U knjizi su i teorijski radovi, u kojima autor ocjenjuje poslijeratna folklorističke istraživanja, zatim rasprave o folkloru pojedinih poljskih krajeva, te članak o urbanom folkloru, napisan 1963. godine.

U drugoj su knjizi, koja ima dvije zasebne cjeline, članci o narodnim pjesmama, te o bajci i predaji.

Prvi dio, nazvan *U krugu pjesme*, sadrži dvanaest članaka koji se podjednako dotiču poljske, staroruske, češke, slovačke i jugoslavenske tematike. Poljska je tematika predstavljena dvjema recenzijama i dvama enciklopedijskim osvrtima: *Svjetovna narodna pjesma* i *Pučke pjesme*. Prvi je tekst posvećen zbirci Jana Żabczyca iz 17. st., a drugi pjesmama putujućih pjesnika 19. i 20. st. Staroruska se tematika razmatra u pet tekstova i uglavnom je tematski ograničena. Tri su rasprave u stvari polemike s Alexandrom Brücknerom u povodu njegove monografije o bilinama, a u dvije se donose rezultati međuratnih istraživanja spjeva *Slovo o pohodu Igorovu*. Iz tog prvog kruga za nas je interesantan članak o jugoslavenskoj narodnoj epici u svjetlu studija između dva rata, napisan 1934. godine, a uz jugoslavensku usmenu poeziju spominju se i češka i slovačka epika.

U drugom, mnogo opširnijem dijelu iste knjige, koji se bavi isključivo proznim vrstama, radovi su sistematizirani u tri manje podgrupe. U prvoj se nalaze uglavnom sintetski članci u kojima autor donosi strukturalne i povijesne analize usmene proze. U nekoliko se članaka autor bavi sistematiziranjem poljskih bajki u odnosu prema poznatim međunarodnim sustavima klasifikacija. Značajno je što su na jednome mjestu objavljene te rasprave o bajci, nastale između četrdesetih i šezdesetih godina, jer su one bile pretečom kapitalne autorove knjige *Polska bajka ludowa*.

Treću podgrupu ovog dijela knjige čini krug različitih eseja i prikaza o kašupskim, mazurskim, šleskim, litavskim, njemačkim, ruskim, američkim, pa čak i burmanskim bajkama, kao i tekst o zbirci *1001 noć*. Napominjemo da se u ovom krugu tekstova nalazi i opširna recenzija knjige Maje Bošković-Stulli *Narodne pripovijetke*, objavljene u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knjiga 26, u Zagrebu 1963. godine.

Premda je ograničen na prozne vrste, taj dio knjige predstavlja široku panoramu folklorističkih istraživanja u Poljskoj u međuratnom i poslijeratnom razdoblju, a ujedno i vrlo ilustrativno prikazuje razvoj folkloristike kao znanosti.

I u trećoj su knjizi J. Krzyżanowskog članci tematski grupirani u dvije nejednake skupine. U prvoj, vrlo malenoj, samo su dva teksta (*Legenda u književnosti i folkloru* i *Zagonetka i njezina problematika*), koji istovremeno tematski povezuju drugu i treću knjigu.

U drugom dijelu (*O pitanjima poslovica*) dvadesetak je paremioloških skica započetih još 1933. godine recenzijom monografije J. S. Bystrońa *Poljske poslovice*. Većina je tih tekstova nastala između 1956. i 1970. godine, uglavnom u vezi s intenzivnim radom na monumentalnoj knjizi *Nova knjiga poljskih poslovica*, čije je pokretanje inicirao J. Krzyżanowski.

J. Krzyzanowski se mnogo bavio paremiologijom, a njegova je knjiga o poslovicama doživjela mnoga, čak i popularna izdanja. U *Novoj knjizi poljskih poslovica* autor određuje paremiologiju kao posebnu znanstvenu disciplinu i označuje joj mjesto unutar ostalih humanističkih znanosti. U tim se raspravama autor bavi strukturom poslovica, određuje njihov odnos prema ostalim vrstama prozne usmene književnosti, kao što su bajka i zagonetka, te označuje njihove funkcije u književnim djelima. Krzyżanowski piše i o razvoju poslovice u Poljskoj u toku pet stoljeća, a u nekoliko skica predstavlja galeriju znamenitih poljskih paremiologa (Salomon Rysiński, Samuel Adalberg, Henryk Goldstein, Jan Stanisław Bystrón). U jednom članku govori i o Erazmu Rotterdamskom kao tvorcu evropske paremiologije.

Na kraju treće knjige nalaze se vrlo opširni prilozi koje je pripremila *Marta Bokszczanin:* popis citirane literature, indeks imena, institucija i naslova anonimnih djela, indeks geografskih i etničkih naziva, indeks imena, indeks pjesama, indeks motiva priča, indeks poslovica i popis ilustracija. Na kraju svake knjigle nalazi se dvadesetak crno-bijelih fotografija u izboru ***Helene Kapeluś.***

Sve tri opširne knjige ukazuju na ogromni istraživački napor njihova autora, tog velikog proučavatelja poljske folkloristike. One su ujedno i pregled poljskih folklorističkih dostignuća kojima je on bio autorom, inspiratorom, tvorcem i učiteljem.

Ljiljana Marks

Svod tadžikskogo fol'klora. Tom I. Basni i skazki o životnyh. Podgotovili **Isidor Levin, Džalil Rabiev, Mirra Javič.** Glavnaja redakcija vostočnoj literatury izdatel'stva »Nauka«, Moskva 1981, 390 str.

Institut za jezik i književnost Akademije zanosti Tadžičke SSR prikupio je bogat fundus rukopisne folklorne građe tadžičkog naroda — kojemu su davni preci bili istočnoiranski narodi, uz kasnije složene veze s azijskim i sredozemnim svijetom, s Rusijom i zapadnom Evropom. Na temelju te građe zamišljeno je publiciranje monumentalnoga korpusa tadžičkog folklora, a kao njegov prvi svezak pojavila se knjiga o basnama i pričama o životinjama.

Opsežna uvodna studija Isidora Levina — koji je uz pomoć dvoje u naslovu navedenih suradnika rukovodio pripremanjem te publikacije — obuhvaća zajedno s bibliografijom više od šezdeset strana teksta u formatu kvarta i daje, kako je rečeno u redakcijskom predgovoru, »enciklopedijski pregled znanstvene literature o basnama i pričama o životinjama (do 1972. god.)«. Uvodna studija sadrži devet poglavlja: *Određenje predmeta korpusa, Opća i posebna teorija vrste, Iz povijesti zapisivanja basana, Generativna teorija, Geografsko-povijesne teorije, Filozofija basne, Poetologija, Repertoar i korpus;* slijedi *Bibliografija.*

Od 6557 zapisa tadžičkih usmenih proznih tekstova, prema podatku iz uvodne studije, 419 ih pripada basnama i pričama o životinjama; tih 419 tekstova analizira se u knjizi iz različitih aspekata, a objavljuje se 116 tekstova na tadžičkom originalu i ruskom prijevodu. (Ostali se prilozi u knjizi donose samo na ruskom, dok je naslov knjige na desnom listu ruski, a na lijevom tadžički).

Raspravljajući o pripadnosti vrsti, autor stavlja težište na podrijetlo sižeâ; ne čine mu se za taj problem toliko važnima način po-

stojanja priče, odnos pripovjedača i slušateljâ prema priči, razlike u kompoziciji i izvanfabulnoj pouci, aspekti pisanoga ili usmenog postojanja priče, što sve vodi do razlikovanja pisanih basana od usmenih priča o životinjama. Kao sljedbeniku geografsko-historijske metode u modernijem i kompleksnijem obliku, Levinu je u središtu zanimanja sižé priče i njegovo podrijetlo. On zaključuje da su »pojmovi *priča o životinjama* i *basna* uslijed kulturnopovijesnih okolnosti — sinonimi, barem u Aziji«. U naslovu knjige a najvećim dijelom i u toku autorova izlaganja upotrebljavaju se ipak obadva spomenuta naziva povezana veznikom *i* (a ne *ili*), pa to čitatelju ne daje dojam o sinonimičnosti basne i priče o životinjama. Zanimljivo je usporediti Levinovo gledište o problemu pripadnosti vrsti s viđenjem tog pitanja u tematski analognom katalogu francuskih priča o životinjama, koji osim kataloga tipova sadrži opsežnu uvodnu raspravu i izbor tekstova. Riječ je, dakako, o knjizi: †Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français.* Tome troisième. Paris 1976. (Ta značajna knjiga nije razmotrena u Levinovoj studiji jer se, kako rekosmo, njegov pregled literature zaključuje godinom 1972.) M.-L. Tenèze, različito od Levina, obraća u svojoj studiji osnovnu pozornost razgraničenju vrste *priča o životinjama* od tematski srodnih priča koje pripadaju drugim vrstama premda je u svima riječ o životinjama — tražeći specifičnost vrste u strukturnim obilježjima. a ne u podrijetlu sižea i razlikujući pritom obilježja pisane basne od usmene priče o životinjama.

U poglavlju o povijesti zapisivanja basana daje Levin pregled basana i priča o životinjama počevši od drevnih Sumeraca, Egipćana, Židova, Sirijaca preko grčko-rimske ezopovske literature, Indijaca, Arapa, Mongola i turkijskih naroda do basana na iranskom tlu.

Slijedi kritički pregled teorijske literature o basnama i pričama o životinjama. U prikazu tzv. generativne teorije (koja tu nema veze s lingvističkom generativnom teorijom, pa taj naziv donekle zbunjuje) tumači se postanak basana iz ruganja, psovanja odnosno tencone, poznate u literaturi drevnog Istoka.

Poglavlje o geografsko-povijesnim teorijama razmatra starost basana i priča o životinjama, posebno njihove sižee. Starost pojedinih sižea najbolje se utvrđuje, po autorovu izlaganju, geografsko-povijesnom metodom s naglaskom na sinopsisima motivâ, grafički predočenim kartogramima i kronosociogramima (što je u knjizi zatim obilato pokazano na tadžičkoj građi).

Govoreći o sociološkim teorijama, autor poriče opravdanost teze o basnama kao oruđu klasne borbe u rukama ugnjetavanih. U poglavlju o filozofiji basne zanima se autor za odnos svojstava životinja u basni prema njihovim zbiljskim osobinama. Govoreći o poetologiji (koju Levin izjednačuje s morfologijom, ali ne Proppovu smislu) autor obraća pozornost na problem pripovjedačke tehnike s obzirom na pripovjedača (način pripovijedanja u prvom licu i sl.), na način izlaganja toka događajâ (počeci i svršeci, pripovjedačko vrijeme, kumulativni, lančani, formulni oblici priče), na donošenje pouke u sklopu fabule ili izvan nje, na opseg priče, na upravni govor u priči i dr. To bi poglavlje dobilo na zanimljivosti kad bi se u njemu uz opće pozivanje na teorijsku literaturu analizirali i primjeri iz tadžičke građe. Tom se građom bavi završno poglavlje, nazvano *Repertoar i korpus,* koje obiluje mnogobrojnim informacijama o korpusu i načinu redigiranja izdanja, ali nema interpretacija pojedinih tekstova. Vjerojatno je to u vezi s autorovim stajalištem da se »individualnost teksta, koja potječe od individualnosti autora ili pripovjedača, a i iz osobitosti situacije, trenutka nastanka ili reprodukcije teksta, obično uopće ne smatra predmetom folkloristike, a ne zanima čak ni sociologa književnosti« (str. 50), te dalje »ako bi se svaka reprodukcija pripovijetke čak i priznala kao svojevrstan umjetnički proizvod konkretnog pripovjedača, i u tom se slučaju umjetničkim djelom može smatrati samo živo pripovijedanje, a nikako ne folklorni zapis« (str. 54).

U tom završnom poglavlju daju se tumačenja fascinantno obilnih kartografskih, tabelarnih, statističkih i ostalih priloga knjizi kao pomoć za njihovu prilično kompliciranu upotrebu. Prilozi su razvrstani dijelom prije a dijelom poslije tekstova pričâ, što donekle smeta preglednosti knjige. Nabrojit ćemo ih: *Signature tekstova, Opća karta srednje Azije, Teritorij zapisâ tekstova, Shema istraženosti teritorija, Indeks mjestâ zapisâ tekstova, Opći kronosociogram zapisâ tekstova, Popis objavljenih tekstova, Popis zapisivačâ objavljenih tekstova, Popis pripovjedačâ objavljenih tekstova, Kronosociogrami (pojedinih tipova), Kodifikator stilistike, Indeks stilistike, Katalog tipova pričâ, Indeks motivâ.* Bez čitateljeva uvida u samu knjigu teško je u ovom prikazu predočiti onaj golemi rad uložen u sve te priloge, koji svojim većim dijelom nisu bili uobičajeni a djelomice ni poznati u dosadašnjim srodnim izdanjima. U kolikoj će mjeri oni biti korisni za znanost, pokazat će buduća upotreba knjige.

Maja Bošković-Stulli

Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti, Na vydanie pripravila **Viera Gašparíková,** VEDA, Vydavatel'stvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1980, 352 str.

Kao što u uvodu kaže urednica Viera Gašparíková, tri su osnovne komponente što se poput crvene niti provlače kroz sve studije ovog zbornika: međuetnički odnosi — Karpati — folklor. Pritom napose valja istaći da je veliki prostor Karpata, sjecište brojnih etničkih skupina, prvi put u ovom zborniku promatran samo s folklorističkog aspekta. Međutim, knjiga pred nama istovremeno je i mnogo više od suhog dokumentiranja ili prezentiranja šarolike građe; ona ujedno pokazuje i današnje teorijske trendove u folkloristici istočnoevropskih zemalja.

Najrazličitiji interesi brojnih autora na kraju ipak daju cjelovitu sliku koja proizlazi i iz povijesnih istraživanja i iz registriranja današnjeg stanja. Brojne političke ili kulturne veze iz prošlosti između dvaju susjednih naroda neminovno su se odrazile i u folklornoj građi koju možemo skupiti još danas. Osim toga evidentni su utjecaji susjednih — uvjetno nazvanih — nekarpatskih naroda, pa se pronalaze brojne korespondencije s madžarskim, čak njemačkim, a nešto manje hrvatskim i slovenskim folklorom. Karel Horálek *(Bajke orijentalnog podrijetla u karpatskom području)* pretpostavlja da su orijentalni motivi u pričama naroda karpatskog područja preuzeti izravno iz susjednih madžarskih priča, a tamo su integrirani u onaj dio pripovjedačkog repertoara što su ga Madžari donijeli u Evropu iz svoje azijske pradomovine. Slični se primjeri nalaze i u prilozima Vere K. Sokolove *(Karpatsko-ukrajinske predaje o razbojnicima)* i Viere Gašparikove *(Kontakti i diskontakti u usmenoj prozi — pokazani na primjeru slovačkih priča o razbojnicima).* Viera Gašpariková navodi primjere kako su slovačke priče o razbojnicima odigrale važnu ulogu u oblikovanju tih istih priča susjednih naroda i obratno — priče o razbojnicima susjednih naroda najizravnije su djelovale na slovačke priče. Vera K. Sokolova spominje sličnost između ukrajinskih predaja o razbojnicima i sličnih predaja ostalih karpatskih naroda kao i podatak da su posvuda poznati junaci Olexa Dovbuš i Janošik.

Urednica je dvadeset studija u knjizi razvrstala tematski: studije općeg karaktera, prilozi o usmenoj prozi, zatim o baladama i lirskim pjesmama (o njihovoj književnoj ali i glazbenoj komponenti), prilozi

o pastirskoj kulturi, o pastirskim instrumentima i na kraju prilozi o koledanju i maskama.

Kiril V. Čistov *(Varijabilnost kao problem teorije folklora)* govori u svom prilogu o varijabilnosti folklornih tekstova kao o jednoj od osnovnih odrednica folklora. Pritom postoje pravila u izvođenju tekstova, koja zavise od žanra usmene književnosti i međusobno su vrlo različita. Tako se neki elementi mogu prenositi doslovno (formulni oblici, poslovice ili čitave strofe) ili se prenosi samo vrlo slobodna kompozicijska shema ili sadržaj (značajno za prozu). Između ta dva ekstrema nalazi se širok spektar načina pamćenja i reproduciranja. Autor u studiji promatra različite grupe stabilizatora teksta kao i mehanizam variranja u najvažnijim dijelovima komunikacijskog sustava, što jamči funkcioniranje usmene književnosti.

Viera Gašpariková *(Kontakti i diskontakti u usmenoj prozi — pokazani na primjeru slovačkih priča o razbojnicima)* iznosi na primjerima slovačkih priča o razbojnicima probleme kontakta i diskontakta u usmenoj prozi. Između dviju etničkih (ili nekih drugih) grupa može doći do izravnog kontakta (zbog zajedničkog života, političkih ili trgovačkih veza), pa se i motivi, odnosno čitave priče mogu prenositi iz jedne tradicije u drugu. Tada govorimo o kontaktu. Međutim, do podudarnosti može doći i između međusobno vrlo udaljenih grupa, gdje nikako nije moglo doći do izravnih veza (sličnosti u pričama na Balkanu, u Sibiru i na Kavkazu), pa tada govorimo o tipološkim analogijama ili sličnostima, odnosno o tzv. oblicima nekontakta. Pritom i diskontakt (ako je došlo do prekida u kontinuitetu komuniciranja između dviju grupa) pripada u okvire nekontakta. Taj proces kontakt — diskontakt — rekontakt (ponovljene veze), možemo promatrati i u povijesnoj (vertikalnoj) i u suvremenoj (horizontalnoj) razini. Autorica smatra da se kontakt i diskontakt, te eventualno obnovljene veze ili rekontakt provlače kroz cjelokupni povijesni razvoj folklora. Svoje teze ilustrira na primjerima slovačkih priča o razbojnicima, pri čemu unosi i brojne nijanse u svoju shemu: latentni kontakt, vjerojatni diskontakt, intenzivnost ili ekstenzivnost kontakta i sl.

Napose ističemo i dva članka o dvojezičnim kazivačima priča, o njihovu značenju za dalje prenošenje priča i njihovu stilističku interpretaciju (József Faragó: *Dvojezični pripovjedači priča u istočnoj Evropi;* Agnes Kovács: *Bilingvizam u stilističkoj funkciji).* J. Faragó je utvrdio da postoje pripovjedači koji gotovo jednako dobro pričaju priče na oba jezika, materinjskom i jezikom kraju u kojemu žive, bez obzira na kojem su ih jeziku prvi put čuli; razlike između tih dviju interpretacija najčešće su zanemarive. Međutim, interesantna je grupa koju autor naziva »miješane priče«. Radi se naime o onim slučajevima kada kazivač prevodi dio teksta dok neka specifična mjesta ostavlja na onom drugom jeziku. Takva parcijalna rješenja mogu biti loša i priča može biti nerazumljiva, naročito u slučajevima kada kazivač ne poznaje dobro jezik na koji prevodi priču. Međutim, kazivač može pojedina neprevedena mjesta u priči iskoristiti za isticanje njihove stilističke vrijednosti: upotreba drugog jezika bolje određuje likove koji pripadaju drugom narodu, njihov govor djeluje življe, pridonosi individualizaciji i karakterizaciji, a priča postaje realističnijom.

A. Kovács navodi devet stilističkih postupaka kada kazivač miješanjem dvaju jezika postiže bolji, nijansiraniji izraz priče, kada čuva autentičnost događaja, lokalni kolorit ili postiže komične efekte.

U dvama prilozima o baladama (Marta Šrámková — Oldřich Sirovátka: *Moravske i šleske narodne balade o razbojnicima;* Orest Zilynskyj: *Interetnički odnosi u narodnim baladama zapadnih Karpata)* govori se uglavnom o rasprostranjenosti pojedinih tipova balada u različitih karpatskih naroda, a Orest Zilynskyj piše i o širim kontaktima i sličnostima balada tog područja sa susjednima hrvatskim, slovenskim, madžarskim, njemačkim.

Tri su priloga o pjesmama i načinu njihova izvođenja: Soňa Burlasová: *Višeglasno pjevanje u području Horehrona;* Alica Elscheková: *Vremenska asimetrija u slovačkim narodnim pjesmama;* Juliana Kováčová: *Livadne ženske pjesme.* Uz tekstove pjesama autori navode i notne primjere. U dva se priloga govori o pastirskoj kulturi u okvirima etnologije i etnomuzikologije (Albrecht Schneider: *Pastirske kulture kao istraživački problem etnologije i etnomuzikologije;* Oskár Elschek: *Repertoarna i glazbenostilistička razlika među pastirskim flautama bez rupica za sviranje u Evropi).*

Andrej Sulitka prati koledanja na slovačko-poljskom graničnom području Spiš u okviru ciklusa godišnjih običaja, pri čemu izdvaja dvije razine pojava: lokalne i regionalno izolirane, te pojave u kojima se vide šire kulturne i međuetničke veze. O maskama piše *Zoltán Ujváry.*

Brojnost, raznolikost i ozbiljnost priloga, najrazličitija teorijska i metodološka pitanja koja su se nametnula i na koje se pokušalo odgovoriti dostatan su pokazatelj da se radi o vrlo vrijednom zborniku.

Ljiljana Marks

Tradicionnyj fol'klor Novgorodskoj oblasti, Izdanie podgotovili **V. I. Žekulina, V. V. Korguzalov, M. A. Lobanov, V. V. Mitrofanova,** Izd. »Nauka«, Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1979, 351 str.

U zborniku *Tradicijski folklor Novgorodske oblasti* tiskano je 500 lirskih narodnih pjesama.

U predgovoru su dani potrebni podaci o intenzitetu zapisivanja i životu folklora Novgorodske oblasti. Navedeni su i podaci o načinu i vremenu skupljanja i objavljivanja tekstova, a govori se i o vrstama, formama, osobitostima govora, glazbenim odlikama i ostalom.

Glavna je zadaća bila da se saberu i objave vrste tradicijskog folklora koje se još mogu čuti u selima te oblasti. Sakupljene građe je mnogo, pa je u ovoj knjizi objavljen samo izbor pjesama (u komentarima autori upućuju na varijante i daju pregled rasprostranjenosti svake pjesme). U drugoj knjizi sastavljači će objaviti ostale tekstove: poskočice (»častuške«), priče, zagonetke i poslovice.

Pjesme su razvrstane u deset grupa: 1. pjesme apsurdnih sadržaja, balade, pjesme baladičnog karaktera i romance (29), 2. lirske pjesme (28), 3. vojničke pjesme (12), 4. pjesme uz rad (1), 5. pjesme uz igru, u kolu, uz ples i popijevke (164), 6. šaljive pjesme i parodije (17), 7. uspavanke i tapšalice (29), 8. pjesme uz kalendarske praznike i obrede (18), 9. svadbene pjesme (148) i 10. svadbene tužbalice (54). Dakle, najrasprostranije su i najbolje sačuvane pjesme uz igru i svadbu, koje su podijeljene i u podgrupe, npr. uz prošnju; uz oproštaj djevojke i mladića od djevojačkog, odnosno momačkog života; na dan svadbe; poslije vjenčanja itd. Autori tvrde da je narodno stvaralaštvo ove oblasti složeno i u književnom, i u pjevnom, i u muzičkom pogledu, i da se i na ovom, kao i na drugim terenima, isprepleću stare tradicijske i novonastale pjesme. Ističu i to da život pjesama Novgorodske oblasti nije svugdje isti. Ispitivanja su pokazala da su najbogatiji sjeverni krajevi i sela koja graniče s Pskovskom oblašću i da tu još ima dosta ljudi koji pamte starinske pjesme, obrede i običaje. Tu dakle, tradicijski folklor živi punim životom. Ipak i u ostalim selima ima ostataka tradicijskog folklora, dapače, nijedan praznik ne prođe bez pjesme. Međutim, sačuvanost i život vrsta unogome se izmijenio. Npr. većina je kalendarskih obreda zaboravljena. Obredi su živjeli u doba kada su seljaci vjerovali da im

oni pomažu u postizanju boljeg uroda ili napretka stoke. Zbog toga je obrednih pjesama zapisano malo.

Ovim izborom, kako navode autori, nije dan ni presjek, ni sve pojave, ni potpuniji prikaz narodnog lirskog stvaralaštva oblasti, jer je tiskan samo izbor pjesama sakupljenih od 1963. do 1976. godine.

Za 182 pjesme doneseni su i notni zapisi, a posebno su (na 27 stranica) dani korisni komentari i potrebni podaci o svim tiskanim pjesmama. Donesena su i imena kazivača i izvođača (156) i imena skupljača (94) s naznakom pjesama koje su snimili ili zabilježili u rajonima (šest) i selima (25) studenti, suradnici ili predavači, uglavnom Novgorodskog pedagoškog instituta. Na kraju je dodan kratak rječnik arhaičnih i manje poznatih riječi.

Unatoč tome što se vrste pjesničkog folklora Novgorodske oblasti uklapaju u »općerusku« shemu, uočljiva su i zasebna obilježja, najviše u napjevima i pjesničkim strukturama.

Ante Nazor

Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, Herausgegeben von **Felix Karlinger** (Nr. 2, Nr. 3, Seekirchen 1975, 188 str. 1976, 164 str.); hrsg. von **Felix Karlinger** und **Dieter Messner** (Nr. 4, 1977, 145 str.); hrsg. von **Dieter Messner** und **Angela Birner** (Nr. 5, 1980, 197 str.

Texte romanischer Volksbücher, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch, Heft 2, 1977; 3, 1978; 4, 1978; 5, 1979; 6, 1979; 7, 1980.

Na inicijativu dra Felixa Karlingera (Salzburg) osnovano je 1974. godine »Internacionalno radno udruženje za istraživanje romanske pučke knjige« (Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch) s ciljem da se u nizu zasjedanja i seminara predoči slabo poznata i zanemarena građa pučke romanske knjige i problemi vezani uz teorijski pristup književnim osobitostima pučke književnosti. Zadatak je tog udruženja da u njemačkom jezičnom prostoru učini pristupačnima originalne tekstove pučkih književnih djela koja su nastala na romanskim jezicima, pa se u svescima »Texte romanischer Volksbücher«, od kojih je do sada izašao već sedmi broj, objavljuje uz originalni tekst i prijevod na njemački jezik, slijede uz to i studijski komentari o porijeklu i nastanku teksta. Studije koje se bave problemima istraživanja romanske pučke knjige objavljuju se u seriji »Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch«, u kojoj je do sada izašlo pet svezaka.

Zanimljivost pučkih književnih tekstova objavljenih u ovoj ediciji, kao i izuzetna zanimljivost studijske obrade problema vezanih uz istraživanje, zahtijevala bi gotovo o svakoj od tema sadržanih u ovoj seriji podrobniji osvrt. U informativne svrhe ovdje će biti spomenute tek poneke studije kao naznaka i putokaz za one koji se bave istraživanjem istih ili sličnih problema.

Za svakog je istraživača podjednako značajno da u svakom svesku može naći i prikaze knjiga znanstvenih radova iz područja romanskih pučkih književnosti. Prilikom pisanja osvrta nisam raspolagala prvim sveskom »Berichte...« kao ni prvim sveskom »Texte...«.

Od druge do pete knjige u seriji »Berichte...« kao osobito zanimljive i vrijedne teme studijskih radova istakla bih ove: *O ulozi pučkih kalendara kao sredstva prosvjećivanja u jugoistočnoj Evropi* (Emanuel Turczynski, Bochum); *Popularna pučka knjiga u Italiji u vrijeme narodnog preporoda* (Sebastiano Lo Nigro, Catania); *O ulozi pučkih knjiga kao lektire za mladež od 19. stoljeća do danas* (Walter Scherf, München); *Žena u portugalskim pučkim knjigama druge polovice 19. stoljeća* (Maria Adelaide Salvador Marques, Lisboa), *Aktivna uloga žene. Istraživanje »Aucassina i Nicolette«* (Elisabeth Schreiner, Salzburg); *Fizička i psihička izolacija žene u pučkoj knjizi. Uz motiv Genoveve* (Elizabeth Zacherl, Salzburg); *Simbol Šeherezade u pučkim knjigama* (Mircea Anghelescu, Bucuresti); *Pučka knjiga o Fortunatu i njegovim sinovima kao priprema za roman* (Renate Noll-Wiemann, Uelzen); *Nezahvalna žena i vjerni ljubavnici u dva talijanska pučka spjeva 16. stoljeća* (Adelaide Fiocchi, Salzburg); *O recepciji Bertolda* (Irmgard Lackner, Salzburg).

Uz studije i uz objavljenu građu zainteresirani mogu naći navedenu bogatu literaturu. Iako se napominje da obje serije obrađuju slabo istraženo i zanemareno područje pučke knjige, pokazuje se da je literatura bogatija od očekivanja. Kad se ima na umu istraživanje pučkih tekstova, tada je razumljivo nezadovoljstvo onim što je u odnosu na obilje građe do sada učinjeno kako bi ta građa postala pristupačna za dalja istraživanja.

Broj dosadašnjih studijskih radova iz područja pučke književnosti, i to ne samo romanskih naroda, pokazuje se neusuglašenim s čestim isticanjem da je područje pučke književnosti slabo istraženo. Suština nezadovoljstva, dakle, ne proizlazi prvenstveno iz količine neobrađene građe, nego bih prije rekla da dublje korijenje tom nezadovoljstvu leži u teorijskom pristupu pučkoj književnosti. Upravo teorijska pitanja vezana uz istraživački rad na tom području pružaju puno razloga da se od budućih radova mnogo očekuje. Pokrenuta serija »Berichte...« i »Texte...« Internacionalnog radnog udruženja za istraživanje romanske pučke knjige — umnogome pruža zanimljive, vrijedne i stimulativne odgovore na trajna pitanja.

Divna Zečević

Wolfgang Steinitz, Ostjakologische Arbeiten, Band IV. Beiträge zur Sprachwissenschaft und Ethnographie, Für die Herausgabe wissenschaftlich bearbeitet von Ewald Lang, Gert Sauer und Renate Steinitz, Akadémiai Kiadó, Budapest 1980, 498 str.

Izdavač Akadémiai Kiadó iz Budimpešte objavio je i četvrti svezak ostjakoloških radova Wolfganga Steinitza. Tim izdanjem u potpunosti je zaokruženo znanstveno djelo autora koji je preminuo 1967. godine. (O prva dva dijela izdanja njegovih studija izvijestili smo u »Narodnoj umjetnosti« br. 14, 1977).

Steinitzove monografije namijenjene su u prvom redu fino-ugristima, no kako ga je pri istraživanju vodio gotovo podjednak interes za etnologiju i lingvistiku, valja naslutiti i dosta širok krug poklonika njegovih studija.

Premda je i ova knjiga, kao i one prethodne, vrlo opširna, ona obuhvaća tek izbor manje dostupnih Steinitzovih radova. Pretežan dio tekstova ove publikacije autorove su lingvističke studije, a etnografske priloge ću izdvojiti da ne promaknu našoj pažnji. Vezani su uz Ostjake (ili Hante), kojih je prema autorovoj procjeni prije drugog svjetskog rata bilo oko 23.000.

Uvodna studija je omiljela etnološka tema: totemizam kod sibirskih Ostjaka. U drugom prilogu, *Od medvjeđe pjesme do pjesme o Lenjinu,* autor govori o žanru pjesama o životinjama u običajnom kontekstu, o paralelizmu među spomenutim pjesmama i o vitalnosti usmene poezije. Nadalje, tu su prilozi o jednom nalazu ostjačke priče u rukopisu M. A. Castrensa, o tabu jeziku i žargonu lovaca, o srodničkim terminima u fino-ugarskom sistemu.

Ovom izdanju pridodani su i zanimljivi dnevnici ekspedicije iz 1935. g. kao i autorov precizan popis materijala donesenog s te ekspedicije. Registar mjesta (posjetio je 66 lokaliteta), izbor fotografija i korespondencija autorova otkriva

nam istraživača čiji se rezultati rada i uz moderna tehnička pomagala jedva mogu doseći.

Nives Ritig-Beljak

Ballads and Ballad Research. Selected Papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, Edited by **Patricia Conroy, University of Washington, Seattle 1978, 268 str.**

Ovo izdanje obuhvaća 24 referata o baladama i istraživanju balada, održanih u Seattlu (Washington) 1977. g. Tamošnje sveučilište potaklo je ovaj znanstveni skup, koji se, sudeći po objavljenim prilozima, bavio istraživanjem porijekla balada, baladama kao usmenom tradicijom, jezikom balada, motivima i temama balada, sakupljanjem i klasifikacijom balada te poviješću i nasljeđivanjem balada. Ove raznovrsne i vrlo stručno obrađene teme nisu upućene samo poznavaocima nordijske i angloameričke književnosti i folklora, već je to vrlo sadržajan materijal za sve komparativiste. Nekoliko priloga seže i u krug španjolske usmene književnosti.

Referat D. Colberta *Danska balada o ženi u sjenici* govori o izvornom tipu grupe balada koje je autor zbog karakterističnog početka izdvojio i nazvao baladama o ženi u sjenici. Autor prepoznaje u danskoj usmenoj poeziji četiri motiva koji variraju u toj grupi balada, sličnih francuskim chanson d'histoire, pa postavlja pitanje utjecaja te francuske balade na dansku usmenu baladu.

A. Bohnet diskutira o srednjovjekovnoj plesnoj pjesmi *A l'entrade del tens clar* (mogli bismo je nazvati i francusko-engleskom dvorskom pjesmom) i još nekim oblicima koje istraživači obično nazivaju baladama. V. Ólason daje sažet prikaz balada i romanca srednjovjekovnog Islanda. Prvi zapisi tamošnjih balada potječu iz 17. st.

S. F. D. Hughes govori o srodstvu među pojedinim žanrovima islandske usmene poezije (rímur, mansöngur i dr.).

D. Ward pokušava u svom referatu *Podrijetlo balade: gradska ili seoska lokacija* sociološkim pristupom osvježiti stari problem vezan uz podrijetlo balada. Polemizira s Vargyasovim stavom o baladi kao kreaciji francuskih seljaka u četrnaestom stoljeću.

U okviru tema o usmenoj tradiciji E. Richmond govori o baladnom sroku i ponovnoj kreaciji balada. H. O. Nygard daje prilog o rekolekcioniranoj zbirci balada gospođe Brown (originalna zbirka je iz 18. st.).

Zanimljiv i nadasve moderan prilog Suzanne Petersen govori o kompjutorskoj analizi mehanizma usmenog prenošenja poezije, na primjerima iz španjolske usmene književnosti.

O. R. Ochrymowicz javlja se prilogom *Usmena kompozicija i umjetnička sloboda u tradicijskoj poeziji Španjolske.*

Njemački istraživač danskih balada O. Holzapfel drži referat *Skandinavski narodni baladni simboli, epske formule i verbalna tradicija.*

W. E. H. Nicolaisen pokušava odgovoriti na pitanje koliko je gradacijsko ponavljanje gradacijsko. Riječ je o usmenoj tehnici tih anglo-američkih »incremental« balada.

D. W. Foster posvećuje svoj referat završnom stavku u ranoj španjolskoj baladi. J. D. Niles u prilogu *Tradicijska balada i njena maska* govori o razvoju balade Tam Lin (Child 39).

Nabrojit ću i priloge iz odjeljka o motivima i tematici balada. Eleanor Long analizira američku baladu *Mladiću, čini mi se da umireš.*

R. D. Renwick govori o baladi *Smioni ribar,* koja mu pruža mogućnost da upozori na nekoliko simboličkih aspekata britanskog folklora.

Sandra Ballif otkriva arturijanski ostatak (možda točnije relikt) u jednoj apalačijskoj besmislenoj (»nonsens«) baladi.

L. Vargyas, poznati madžarski stručnjak za usmene balade, izdvaja dvije reprezentativne zbirke balada: *Danmarks gamle Folkeviser (DGF)* i Childovu *The English and Scottish Popular Ballads (Child)* i promatra ih kao izvorišta pri određivanju baladnog žanra.

Referat S. G. Armisteada glasi *Menendez Pidalova zbirka španjolskožidovskih balada i njezina važnost za panevropska istraživanja balada.*

B. Beatie izlaže a ujedno i predlaže funkcionalni sistem klasifikacije balada (referat nosi naziv Tradicija strukture i struktura tradicije).

Istraživači španjolske usmene književnosti naći će nov poticaj u referatu Ruth Webber *Prologomena uz studij narativne strukture hispanske balade.* E. Sonderholm govori o značenju najstarijih rukopisa danskih balada za datiranje baladne vrste.

Prilog K. I. Hildemana govori o odnosu historije i historijskih balada (na primjerima iz skandinavske građe). Referat Anneli Apslund glasi *Metamorfoza finske balade* (to je ustvari sažet i vrlo cjelovit prikaz razvoja finske balade). Na kraju, šarolikosti problema ovog skupa pridonosi i nov komparativni prilog R. L. Wrighta *Skandinavski, njemački, irski, engleski i škotski emigrantski napjevi: nekoliko usporedbi.*

Iz referata se vidi da ključni problemi vezani uz studij balada još uvijek dovoljno potiču istraživače na traženje novih rješenja (tako pitanje porijekla i širenja balada, odnos usmenog i pisanog oblika, pitanje stila balada i klasifikacije). Ta kvaliteta u analizi sigurno je i odraz činjenice da balada zauzima reprezentativno mjesto u ranoj fazi folkloristike a i danas okuplja velik broj specijaliziranih stručnjaka, kojima je istraživanje balada osnovna istraživačka djelatnost.

Nives Ritig-Beljak

Ukrainische Märchen, Herausgegeben von **Bohdan Mykytiuk,** Die Märchen der Weltliteratur, Eugen Diederichs Verlag, **Düsseldorf-Köln 1979, 286 str.**

Ovaj je izbor ukrajinskih priča zamišljen kao antologija koja bi stranom čitaocu, u prvom redu njemačkom, pružila povijesni i geografski presjek ukrajinskih priča, njihov specifični kolorit, ali i današnju pripovjedačku situaciju. Vrlo velik i bogat kompleks ukrajinskih priča, sa svom svojom višeslojnošću i originalnošću materijala, gotovo se uvijek dovodio u vezu sa susjednim ruskim materijalom i neminovno su se nametale komparacije, najčešće na štetu ukrajinskog. Naime, već je 1834. godine Ismail I. Sreznevski pisao da ukrajinske priče nisu tako pravilne po svojim formalnim obilježjima kao ruske (formulni počeci i završeci, tročlanost radnje i sl.), već da su mnogo jednostavnije, da im je jezik običan, da su sklonije improvizacijama i bogatoj fantaziji. Te je razlike Savčenko tumačio i različitim kontinuitetom pripovjedačke tradicije u Ukrajinaca i Rusa. Ruskim su pričama naime još u 17. st. definitivan čvrst oblik davali profesionalni pripovjedači, dok su ukrajinske imale drukčiju povijest.

Postojanje folklorne priče kao književne vrste može se u Ukrajini posrednim putem dokazati već iz vremena prvih pisanih spomenika. Autor navodi brojne dokaze o njezinu postojanju već od 10. st., dakle iz doba Kijevskog carstva, pa sve do 20. st. U tih deset stoljeća prostorom Ukrajine prošli su Mongoli, vladali su litavski knezovi; šesnaestim stoljećem dominiraju polonizacija i nastojanje da se ukrajinska crkva pripoji rimskoj crkvi s jedne strane, te prodor Tatara i Turaka s Krima s druge strane.

Sav taj šaroliki slijed vladara i utjecaja odražava i usmena proza. Tako je npr. sadržaj kronike iz 992. godine o dvoboju nepoznatog kijevskog štavioca kože s ratnikom iz plemena Pečenega, u kojemu pobjeđuje štavilac, vjerojatno bio predloškom za priču o štaviocu kože Kirilu koji je pobijedio zmaja i oslobodio kraljevu kćer. U drugoj polovici 19. st. zabilježeno je u Ukrajini šest varijanti te priče. Iz 16. st. datiraju brojne legende o božjoj kazni što sustiže one koji surađuju s Rimom i izdaju svoju crkvu, zatim o ikonama što plaču te o razorenim crkvama; turski su utjecaji najevidentniji u šaljivim pričama.

Od 63 teksta objavljena u ovoj knjizi 48 ih je preuzeto iz najpoznatijih zbirki usmenih priča zabilježenih između 1850. i prvog svjetskog rata. Sustavno bilježenje i objavljivanje priča u Ukrajini i početnje u četrdesetim godinama prošlog stoljeća. Trinaest priča zabilježio je magnetofonski sam autor između 1967. i 1977. godine i prvi su put publicirane upravo u ovoj knjizi. Šteta je što autor nije objavio i neke priče zabilježene u SSSR-u poslije prvog svjetskog rata, pa u materijalu ne bi bilo praznine od pedesetak godina. Pohvalno je što je autor nastojao prikazati i pripovjedački repertoar Ukrajinaca izvan granica današnje Ukrajine. Od 63 teksta 40 ih je iz Sovjetske Ukrajine, 13 iz graničnih područja, gdje Ukrajinci žive unutar drugih etničkih grupa, 9 ih je iz Kaniže u Hrvatskoj, a jednu je priču kazivao povratnik iz Kanade.

Autor je u zbirku nastojao uključiti što veći broj motiva: ima vrlo mnogo legendarnih priča, šaljivih, zatim priča o životinjama i vrlo, vrlo dugih bajki. Neki tipični likovi javljaju se u više priča, pa se npr. baba Jaga, koja je u istočnoslavenskim i zapadnoslavenskim pričama najčešće protivnica glavnom junaku priče, javlja i u priči br. 6 *(Pas Janko i njegova junačka djela)*, zapisanoj 1898. godine u području današnje istočne Slovačke, i u priči br. 4 *(Ivanko i konj zlatnih žvala)*, snimljenoj 1968. godine u Slovačkoj, a čest je lik i u povijesnim predajama. Baba Jaga u ukrajinskoj pripovjedačkoj tradiciji može imati različita imena: Hindži-baba, Jazi-baba, Ižuž-baba.

Za nas u Hrvatskoj možda su najinteresantnije priče iz Kaniže. Danas u tom selu, dvadesetak kilometara udaljenom od Slavonskog Broda, živi oko 350 Ukrajinaca, koji su amo stigli iz Galicije kao djeca još na početku stoljeća, ili su se tu rodili. U selu ima nekoliko izvrsnih kazivača, i oni ukrajinske priče koje su čuli od roditelja ili suseljana danas vrlo često, uglavnom unucima, pričaju hrvatski. Međutim, isto tako i neke hrvatske priče postaju dio pripovjedačkog repertoara na ukrajinskom jeziku, pa je kazivačica Sofija Sobotnicka istraživaču B. Mykytiuku ispričala predaju o kralju Midi, koju je čula od susjede.

Gotovo je svaki kazivač u selu poznavao priču br. 35 *(Kako je neka žena bila tri puta sahranjena*, AT 135 6A). Istraživač pretpostavlja da je priču iz Galicije donijela pokojna kazivačica Matus, a od nje ju je zatim preuzelo čitavo selo, jer se u pravilu pričala uz čuvanje mrtvaca. Priča govori o vojniku koji je dopust odlučio provesti u nekom bogatom selu umjesto da ode kući. Pred Uskrs dolazi u selo u kojemu su živjela dva brata: bogat i siromašan. Kada ga bogati tjera bez večere s praga svoje kuće i govori mu da ode njegovu siromašnom bratu, vojnik mu se odlučuje osvetiti. Krade njegovoj ženi košaru s hranom, namijenjenu sutrašnjem blagoslovu hrane, a zatim smišlja grotesknu priču s mrtvom staricom koju tri puta pokapaju. Dok priča tu priču ukrajinski, kazivačica je smješta u ovo današnje i vrijeme i prostor. Vojnik naime ujutro odlazi u susjedno selo, ali napominje da će se uveče vratiti na spavanje. Da bi nam pokazala kako je to moguće, kazivačica interpolira rečenicu: ».... otišao je otprilike kao do Šumeća, a možda još i bliže, možda tako daleko kao do Bebrine« (sela u okolici Kaniže) i time zapravo smješta radnju u svoje selo prema kome zatim i mjeri udaljenosti. Radnja zatim teče dalje prema svim pravilima priče, a završava lijepom završnom formulom u stihu.

Pogledajmo i priču br. 38 *(Ludi Petro, bogata breza i pop u volovskoj koži)*, zapisanu isto tako 1967. godine u Kaniži. Napominjemo samo kao digresiju radi boljeg razumijevanja da od 13. st., prodorom Mongola u Ukrajinu, do 16. st. nastaju dume, lirsko-epske junačke pjesme, koje su formalno sličile bajkama: imale su početnu formulu, glavni je dio, koji je govorio o nekom događaju, recitiran, a na kraju je bila završna formula. Tri su sižea priče o popu u volovskoj koži zabilježena kao pripovjedne pjesme, a autor pretpostavlja da su slušatelji vjerojatno preuzeli siže i dalje ga prenosili kao prozu. Motiv je u Ukrajini u 19. st. bio vrlo raširen, a kazivačica iz Kaniže čula je priču od svoje bake. Tekst koji kazivačica govori 1967. godine u Slavoniji neminovno je doživio promjene u odnosu na svoje starije varijante. U priči je ludi Petro u šumi uz deblo breze svezao kozu i nakon dugo vremena dolazi na isto mjesto i traži da mu breza plati kozu, koju su u međuvremenu pojeli vuci. Zapuhao je vjetar, breza je zaškripala, i kazivačica izgovara neprevodivu onomatopeju »krrr«, a Petro, slijedeći zvukovnu asocijaciju te onomatopeje odgovara drvetu: »Ne, ona nije *krepala*...«, pri čemu riječ »krepala« kazivačica govori hrvatski, a objašnjava ga dodatnom ukrajinskom rečenicom: »Kada se naime jugoslavenski kaže krepala, to znači uginula«. Ili: na kraju te iste priče žena savjetuje mužu da popa obučena u volovsku kožu proda Ciganima, koji kupuju takve čudne stvari i time izvode razne predstave ili »kako se ovdje jugoslavenski kaže, *cirkus*«.

Mogli bismo gotovo u svakoj priči iz Hrvatske pronaći poneku od sličnih kazivačevih intervencija. Ti postupci (stilistički manje ili više relevantni) mogu biti izazvani osuvremenjivanjem bajke — kada se upotrebljavaju hrvatski nazivi za tehničke pojmove (frižider, radio) jer kazivač ne poznaje njihove ukrajinske nazive, ali, kao u navedenim primjerima, hrvatski izrazi mogu pridonijeti boljem nijansiranju priče, njezinu uklapanju u sredinu u kojoj se kazuje. Takvo vješto pričanje zahtijeva aktivno poznavanje obaju jezika jer slične postupke kazivač provodi i pričajući ukrajinske priče hrvatskim jezikom. Interesantno je da u hrvatskom tekstu ukrajinski kazivači ostavljaju ukrajinska imena junaka, premda ih vrlo lako mogu prevesti na hrvatski, te time čuvaju i nešto od autentične atmosfere priče.

Napomenimo da je autor donio i vrlo iscrpne opise svojih kazivača, da je upozorio na promjene u pripovjedačkom materijalu u odnosu na starije zapise, u bilješkama je naveden popis varijanti i izvor za svaku priču, a Kurt Ranke ih je sve razvrstao po Aarne-Thompsonovu katalogu priča.

Ljiljana Marks

Märchen aus Australien. Traumzeitmythen und -Geschichten der australischen Aborigines, Herausgegeben von **Anneliese Löffler,** Die Märchen der Weltliteratur, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf — Köln 1981, 284 str.

Već sam podnaslov ovog sveska upućuje na to da za nj odabrane priče pripadaju jednom »snolikom vremenu« koje odgovara izvornoj tradiciji, još neokrnjenoj utjecajima evropskog kulturnog nasljeđa.

»Snoliko vrijeme« je uvjetan termin za jedno razdoblje koje domoroci sami smatraju svojim pravremenom i uza nj vezuju sve važne događaje svoje mitske povijesti. To je doba geneze, daleko prije doba čovjekova mišljenja, gdje se u snovima materijaliziraju zemlja, voda i nebo iz amorfnog prastanja, a iz

njih pak stupaju u pojavu bića. Stvaralačke snage počinju svoja oblikovanja iz Ničega, iz sebe samih a u svijesti domorodaca te su snage metamorfne — mijenjaju lik, obilježja i stanja između čovjeka, životinje ili biljke, te se manifestiraju kao nebeske pojave duge, munje, groma ili pak kao prirodni fenomeni vjetra, magle, poplave ili suše.

Istraživanje australske mitologije počinje negdje sredinom 19. st., ali je u prvoj svojoj fazi bilo usmjereno na socijalne i religiozne momente mitskog izraza više negoli na same priče. Tek nešto kasnije slijede temeljitije studije o uzajamnoj povezanosti mita s ritualom, glazbom i pripovijedanjem.

Domorodačka pripovijedanja nisu »bajke« u evropskom smislu a naziremo među njima dvije razine: jednu profanu i drugu mitsku. S jedne strane to su priče o nastanku prirodnih pojava (br. 4, 5, 26), a glavni su im likovi divovi, patuljci i duhovi (br. 17, 18, 92), zatim životinjske priče s lukavstvima o tome kako preživjeti (br. 62, 66, 71) i moralnopoučne priče koje govore o prijestupima utvrđenih zakona i o kaznama koje ih slijede (br. 7, 18, 100). Sva ta profana pripovijedanja imaju svrhu pouke i zabave a sam njihov tijek praćen je raznim upadicama i pitanjima slušatelja, dok je kazivaču ostavljena sloboda ukrašavanja radnje pojedinostima te njeno oživljavanje mimikom i gestama.

S druge strane, naprotiv, religijska mitologija pripada ritualnom životu i pravila njezina kazivanja i izvođenja nešto su stroža. Upravo greški u izvođenju pripisivala se činjenica neostvarenog željenog učinka. Najpoznatiji likovi su Djanggawul i njegove dvije sestre, majke plodnosti, koje simboliziraju Sunce i koje su iznijele na vidjelo prvog čovjeka. Lik majke stvoriteljice Kunapipi (Kalwadi ili Kadjara) štuje se u ritualu plodnosti kojim domoroci prizivaju monsun. Sestre Wawilak (br. 40) stvoriteljice su svetog rituala inicijacije. Lik nebeskog junaka Goin, Biral, Gulambra, Baiama, Bunjil i Nurundere dolazi s istoka Australije a ime mu varira prema teritoriju (br. 60, 64, 67). Kult morskih silnika Wandjina spominje se u br. 117—119.

Isti bogovi i kultni junaci koji su odgovorni za prirodni tijek izumitelji su svekolike kulture i nosioci cjelokupnog totemističkog društvenog poretka. U totemu, naime, domoroci prepoznaju svoj iz snova proistekao praiskon, iz kojega oni crpu svoje životne i stvaralačke snage. One za vrijeme života postoje u čovjeku kao »snolika duša ili duh« a najbliži su joj čarobnjaci i stari mudraci.

Najvažnije kultne svečanosti jesu rituali plodnosti, inicijacije i ceremonijal pokapanja. Inicijaciji prethodi stroga disciplina i na prvom njezinu stupnju otkrivaju se samo totemski simboli, daljim se napredovanjem tajna znanja produbljuje do potpunog posvećenja.

Tek potpuno inicirani imaju pravo udjela u ritualu plodnosti a ženama i djeci nije dopušteno prisustvovanje nijednom od rituala. Kako ne posjeduju nikakva tajna znanja o snolikim stanjima, nemaju ni pristupa totemskim simbolima i kultnim mjestima.

I to je uzrok onoj nešto ranije spomenutoj ezoteričnoj razini pripovijedanja rezerviranoj za njih jednako kao što je uzrok i različitih motiva i predodžbi u usmenoj predaji o nizu događaja vezanih uz razdoblje »snolike svijesti«. Zato se pri kazivanju ezoteričnih verzija umijeće kazivača sastoji isključivo u strogom pridržavanju i dosljednom iznošenju predaja. Mimika je od zanemarivog značenja a pripovijedanje je moguće prekinuti jedino kratkom pjesmom (br. 136—137), koja obično potječe iz neke ceremonije a spjevana je tajnim jezikom koji razumiju samo najviši inicijanti i zato ju je potrebno prevoditi i tumačiti.

Ritualna događanja popraćena su simboličkim oblicima — plesom, glazbom i likovnim umijećima.

Skulptorstvo spada među najpoznatija a o njemu uvjerljivo govore primjeri br. 22, 50, 83, 93, 132. Cijenjeno je slikarstvo po stijenama (br. 20, 26) a kao ilustraciju uz priče nalazimo neke primjere tzv. »rendgenskog slikarstva«, čija je osobitost u tome da ne prikazuje samo obrise životinja, nego njihov kostur i unutrašnje organe (vidi str. 127).

Teškoće na koje je autorica nailazila pripremajući ovu zbirku poznate su svima koji se bave izvanevropskim kulturama i narodima čiji je kulturni krug bitno drugačiji od našeg. Prevodilački problemi logična su posljedica nepodudarnosti svjetonazora, pa su nemogućnosti iznalaženja adekvatnih termina za određene pojmove nadomještene posuđenicama ili brojnim objašnjenjima bez kojih bi neupućenom čitaocu priče nužno ostale nerazumljive. Njihova sintaksa nije podložna direktnom prevođenju i tu je svoju tvrdnju autorica potkrijepila primjerom br. 138, čime se ujedno ogradila od moguće primjedbe o slobodnom prevođenju.

Uz pogovor, na kraju knjige dodana su objašnjenja ključnih riječi i popis tipova, koji je sačinio dr. Hans-Jörg Uther iz Göttingena; slijedi popis literature i karta s geografskom rasprostranjenošću plemena o čijim je mitovima bilo riječi u ovom svesku. Zahvaljujući tako opsežnom popratnom aparatu, knjiga može poslužiti za komparativne studije.

Snježana Zorić

Märchen aus dem Tschad, Herausgegeben und übersetzt von **Herrmann Jungraithmayr**, Die Märchen der Weltliteratur, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1981, 288 str.

Činjenica da je tradicionalnoj Africi južno od Sahare pismo gotovo nepoznato, a ako je i poznato nije u upotrebi, uvjetuje da susret s pričama Republike Čad, ovdje zapisanima, nužno ostane distanciran, impersonalan, onakav kakav jedino i može biti budući da je izostalo direktno, usmeno ophođenje. U takvoj jednoj kulturi bez pisma prostor i vrijeme drugačije se iskušavaju i mjere, teško se uspostavljaju podudarne vrijednosne predodžbe i misaone asocijacije, pa tako, čitajući prijevod, uvijek ostajemo zakinuti za jedan dio istine i života koji ona u sebi nosi a koji se pričom nastoji prenijeti. Prenoseći jednu »usmeno mišljenu« formu u adekvatan pisani oblik, uvijek smo u rascjepu između doslovnog ali sirovog prijevoda ili pak slobodne interpretacije, što u prvom slučaju u čitaoca izaziva dojam jezične primitivnosti.

Inače, sve su priče sabrane za ovu zbirku ispričane ZA i OD članova plemena, pa prvi dodir »autsajdera« s njima obiluje nerazumijevanjem. Većina je priča sakupljena među pripadnicima naroda Mokilagi iz sela Mukula na jeziku mokilko.

Boraveći među njima od 1971. g., autor je uspio uspostaviti brojne kontakte s kazivačima (o njima opširno govori i nabraja ih u pogovoru s popisom priča koje je od njih čuo) i ljudima koji su mu pomogli pri prevođenju. Ponekad se prevodilo i posredstvom francuskog i arapskog.

Sadržajno su priče podijeljene u tri skupine. Od br. 1 do 12 to su etiološke i mitološke priče. Mnoga ponavljanja koja ih karakteriziraju (br. 4) Afrikanci smatraju izuzetnim stilističkim užitkom jer tek time se stare istine ponovo oživljuju i čine djelatnima. Interesantno je među njima spomenuti priču br. 10, čiji je motiv podudaran evropskom »Sezame, otvori se!« (Mot. D 1552.2).

Drugu skupinu čine bajke (br. 13—28), u kojima se očituje težnja nadljudskim moćima. I ovdje nailazimo na podudarnost motiva. U priči br. 13 o magijskom pijetlu Disalu i njegovoj zloupotrebi prepoznajemo evropski motiv »Stoliću, rasprostri se!« (AaTh 563 i Mot. D 1413), a u priči br. 20 motiv Ivice i Marice (AaTh. 327), samo što ovog puta

dječak putem ne rasipa kamenčiće, nego zrna prosa. Osim toga ova priča ne pripada tradiciji naroda Mokilagi, nego Sumray na jeziku sibine. O nadljudskom rođenju riječ je u br. 16—18, a motiv Amora i Psihe (AaTh. 425) susrećemo u priči br. 23.

U mokilko životinjskim pričama, koje čine treću i posljednju skupinu ove zbirke (br. 29—51), životinje su simbolične figure koje su nosioci ljudskih osobina, a najčešći lik među njima je Duyu, hijena. Ona je simbol za sve glupo, smiješno i strašno (br. 40—51). Bivol i slon samo su naivni i ne previše pametni (br. 9, 30, 32, 39), a majmune karakterizira lukavost i prepredenost (br. 35, 38, 39) jednako kao i zečeve (br. 36), koji zbog obijesti ponekad i plaćaju »ceh« (br. 33).

Sve je priče sabrao sam autor, osim br. 21 i 37 s jezika tupuri, za koje zahvaljuje Suzanni Ruelland iz Pariza, i br. 7, 29 i 31, koje je na jeziku kera sakupila Karen Ebert iz Marburga.

Nakon pogovora autor je dodao objašnjenja riječi te opširan popis svih priča s originalnim naslovima, podacima o snimku, samoj priči i kazivaču. Nakon popisa literature slijedi registar tipova, koji je sačinio Hans-Jörg Uther iz Göttingena.

Snježana Zorić

Märchen aus Namibia. Volkserzählungen der Nama und Dama, Herausgegeben und übersetzt von **Sigrid Schmidt,** Die Märchen der Weltliteratur, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1980, 285 str.

Namibija je područje koje se u razdoblju od 1884. do 1915. nazivalo njemačkom jugozapadnom Afrikom. Zemlju nastanjuju dva naroda — Dama na sjeveru i Nama na jugu. Iako ti narodi etnički pripadaju sasvim različitim skupinama (različite su tjelesne građe, kod jednih prevladavaju mongoloidni elementi, kod drugih negroidni; način života im je drugačiji — Name se bave stočarstvom a Dame lovom i sakupljanjem plodova), ono zajedničko što ih povezuje i drži zajedno jest jezik nama. Općenito gledano, Dame su konzervativniji dok su Name skloniji promjenama, evropeizaciji, a od prije stotinjak godina oba su naroda prešla na kršćanstvo. U tom je kontekstu interesantno pitanje, a postavlja ga i ova zbirka — što je izvornije, tradicija Nama ili Dama, jer između ta dva naroda teško je naći bitnu razliku. Jedina differentia specifica jest stočarstvo, za koje je sasvim sigurno da se Dame nisu njime bavili. Kada se ta tema pojavljuje u ključnoj funkciji u priči (br. 101, 7), smatra se pripadnom Namama iako je možda pričaju Dame ili je čak samo Dame poznaju (br. 7) i među njima se prenosi.

Danas pripovjedačko blago naroda Dama i Nama tvori jedno jedinstvo, čiji reprezentativni presjek donosi ova knjiga a koji je sačinjen uglavnom od autorovih tonskih zapisa iz godine 1960—1962, 1972. i 1975. Autor je nastojao priče prenijeti onako kako su bile predane, tako da nema stilskog jedinstva, nego su pripovijedanja ovisila o kazivaču i njegovu načinu iznošenja. Starica Witbooi na primjer, voljela je pjevane ulomke (br. 6). Gariseb onomatopejske izraze (br. 13) itd. ... Priče su poredane tematski, tako da zbirka počinje najstarijim slojem u kojem je riječ o nastanku smrti, izgubljenoj besmrtnosti i jedinstvu čovječjeg i životinjskog svijeta. Sve dok je postojalo jedinstvo među njima, postojala su i čuda — svi su govorili jednim jezikom, imali su sposobnost oživljavanja mrtvih... Razaranjem tog jedinstva prelazi se iz pravremena u sadašnje vrijeme, što je simbolično prikazano i u činu inicijacije dječaka — iz djetinjeg on prelazi u odraslo doba. U toj se slici mitsko doba poistovjećuje, dakle, s djetinjim, rajskim.

Drugu skupinu sačinjavaju priče o Heisebu (br. 6—33), koje su danas sasvim zaboravljene i zato su ovdje prenesene sve dosad poznate verzije. One najbolje utjelovljuju staru sliku svijeta. Iako etimologija riječi nije pouzdana, možda ime ima neke veze s riječju haib — drvo. Heiseb je jedan od najstarijih likova naroda Dama i Nama, u njegovu su karakteru mnoge proturječnosti (br. 6) — s jedne strane ljudi pate od njegove pakosti a s druge su mu pak zahvalni za hranu, vatru i oslobođenje od zloduha. U jednoj verziji on lavu donosi plijen, u drugoj se sam pojavljuje kao životinja — gušter (br. 19, 33).

Od br. 35 do 57 susrećemo se s pričama o šakalu, koje su poznate diljem Afrike. To su uglavnom priče iz evropskih izvornika, najčešće iz ciklusa *Reineke* (ovdje samo pr. 53). Kazivači se identificiraju sa šakalom nasuprot bijelcu kojega nadmudruju, pa tako, iako u suštini evropske (br. 55, 56), ove priče preoblikovane i ukrašene postaju antievropskima.

Na njih se nastavljaju životinjske priče (br. 58—68), u kojima životinje nemaju jednoznačnu simboličku vrijednost. Lav može biti zao i neprijateljski a može biti i gospodar svijeta (br. 28). Divokoza je čas simbol mlade žene (br. 46), čas je zloduh (br. 69).

Slijede bajke (br. 69—107), koje ne odgovaraju sasvim kriteriju koji je sačinjen za istraživanje takvih priča u Evropi jer njihov je svijet mješavina životinjskog i ljudskog, jedinstvenih u pravremenu. Ima tu i mitskih predodžbi — u br. 73 roditelji se poimaju kao »kiša« i »vatra«.

Opominjuće i zastrašujuće priče (br. 94—96) i etiološke (br. 108—111) na kraju knjige interesantne su po tome što kazivači u njima ne prepoznaju evropsku »bazu«. »Ta oni su ih čuli još od svojih pradjedova« (br. 103—106).

Snježana Zorić

Märchen der Bantu, Herausgegeben und übersetzt von **Almut Seiler-Dietrich,** Die Märchen der Weltliteratur. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1980, 288 str.

Bantu je zajedničko ime za narode Crne Afrike koji danas nastanjuju srednjoafrički prostor — od Gvinejskog zaljeva do Indijskog oceana (iako im je pradomovina vjerojatno današnji Zapadni Kamerun), a povezuje ih ne antropološko jedinstvo nego skupina zajedničkih jezika, kojih bez dijalekata ima oko dvije stotine.

S obzirom na specifičnost jezika (kojih ni morfologija ni sintaksa nisu podudarne s evropskim jezicima) istraživači su radi boljeg razumijevanja bili primorani upoznati se i s logičko-filozofskim sistemom Bantua, njihovim misaonim i aksiološkim predodžbama, koje su duboko prožete evropskim utjecajima. To nije čudno budući da prvi kontakti s Evropljanima počinju već u 15. st. dolaskom Portugalaca i kršćanstva. To je doba kada padaju crnoafričke kraljevstva, kada tisuće Afrikanaca bivaju odvođene u ropstvo, kada osim tih teškoća postoje i druge u obliku borbe protiv moćne prirode o malo plodne zemlje, protiv divljih životinja... a sve da bi se zadobili bolji životni uvjeti. Sve su to razlozi koji bantuske narode određuju kao okrutne i nimalo milostive prema drugim narodima (Pigmeji, Bušmani, Hotentoti, Khoisan), na čiji su teritorij prodirali svojim osvajanjima.

Svi se ti elementi zrcale i u bajkama koje donosi ova zbirka, a koje se dijele na mitove i aitiološke priče, čarobnjačke priče, zastrašujuće i opominjuće priče, te zagonetne i šaljive priče. U prvu skupinu spadaju priče kojih motivi sežu još u arhajska vremena ili u izvanzemaljske prostore, a od aitioloških, koje govore o porijeklu i pravom stanju stvari, najbrojnije su životinjske. One ujedno zrcale i hijerarhiju društvenog života Crne Afrike, koja je stroga i čvrsto utemeljena. Slon i lav su kraljevi ži-

votinjskog svijeta a kao »tipovi« nisu samo veliki i moćni, nego i priglupi. Tu su još i zli leopardi, lukave kornjače, gazele (br. 38).

Kraljevi su inače postavljeni od boga a raspolažu i posebnom moći komuniciranja s prirodnim silama. Oni prizivaju kišu, utječu na plodnost tla... i njihov je život stoga ograničen bezbrojem tabua.

Kraljevstvo se nasljeđuje po majčinoj liniji, što odgovara uvjerenju da jedino majka ima direktnu krvnu vezu s djetetom, a i skrbnikom mu se ne smatra, otac nego majčin brat (br. 43, 57). Velika se briga posvećuje djeci i nastoji se udovoljiti svaka njihova želja (br. 29).

Čarobnjačke su priče pune evropskih elemenata (fotografija pomaže u potrazi za izgubljenom princezom, pr. br. 23), dok najviše autohtonih elemenata sadrže zastrašujuće i opominjuće priče. Zagonetne priče raspravljaju o problemima prava i obično slušača ostavljaju pred nerazriješenom dilemom.

Područja s kojih ove bajke potječu geografski su podudarna s državama Kamerun, Gabun, Kongo, Zair, Angola, Uganda, Ruanda, Kenija, Tanzanija, Malawi i Mozambik. a njihovi prvi sakupljači i prevodioci bili su misionari iz Njemačke, Francuske i Engleske. Neke od pripovijedaka ove zbirke preuzete su iz zbirki iz prošlog stoljeća a neke su sakupljene u posljednjih desetak godina. Brojevi 5—8, 22, 23, 27, 37, 40, 47, 54, 62 prevedeni su s francuskog.

Uz pogovor i objašnjenja dodan je popis literature i karta rasprostranjenosti srednjoafričkih bantuskih naroda i njihovih jezika.

Snježana Zorić

Severnye predanija (Belomorsko-Obonežskij region), Izdanie podgotovila **N. A. Kriničnaja,** Akademija nauk SSSR, Karel'skij filial, Izd. »Nauka«, Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1978, 255 str.

Knjiga *Predaje sjevera* sadrži ove dijelove: *riječ sastavljača, članak o načelima izbora i sistematizaciji predaja, tekstove* i *dodatke* (komentare, priloge, popise motiva, izvođača, osobnih imena, geografskih naziva, skraćenice i rječnik manje poznatih riječi).

U uvodnoj riječi sastavljač navodi da je ovaj zbornik prvi pokušaj izbora, sistematiziranja i komentiranja predaja iz Karelije i graničnih predjela. Po svojoj folklorno-povijesnoj tradiciji teritorij Bjelomorsko-oboneške regije, raznorodan po nacionalnom sastavu, smatra se u etnografskom smislu cjelinom. Stoga je uporedo s ruskim predajama sastavljač u zbornik uvrstio i predaje drugih narodnosti tog područja, uzete iz ruskih izvora. Skupljanje karelijskih i vepskih predaja i njihovo objavljivanje na izvornom jeziku nije predmet ovog izdanja. U Institutu za jezik, književnost i povijest karelijske filijale AN SSSR V. J. Jevsejev pripremio je za štampu zbornik *Karelijski folklor,* gdje će zasebno biti prvi put objavljeni i tekstovi karelijskih predaja.

U članku o načelima izbora i sistematizaciji predaja prvenstveno se nametnuo problem principa kako iz folklorne proze izdvojiti predaje (povijesne) i kako ih razlikovati od sadržajno bliskih mitoloških predaja i legenda. Sastavljač napominje da se predaje oblikuju na osnovi povijesne stvarnosti, povijesnih činjenica i stoga posebno razmatra pojam »povijesnosti«.

Sav odabrani materijal sistematiziran je po ciklusima, a ciklusi raspoređeni, koliko je moguće, kronološkim redom. Tako je izdvojeno ovih devet ciklusa: prvi, *predaje o naseljavanju i osvajanju teritorija.* Važno mjesto u tom ciklusu zauzimaju teme o kolonizaciji sjevernih zemalja. Drugi je ciklus o starosjediocima, tzv. »čudima«. Etnonim »čud« učvrstio se u narodnoj prozi i označava pripadnika pribaltičko-finska plemena. Tu su sačuvana sjećanja na prve dodire starosjedilaca s Novgorocima (9. do 10. st.) i na postupno istiskivanje i asimilaciju u procesu slavenske kolonizacije. Treći ciklus predaja govori o *precima,* tj. prvim naseljenicima. One su umnogome bliske prethodnima. Četvrti ciklus, *predaje o blagu,* obuhvaća najstarije predaje, koje daju srednjovjekovnu predodžbu o magičnoj snazi zlata i sakralnom značenju blaga; druge određuju socijalno-utopijske teme. Tu je nalaženje blaga osmišljeno kao način izbavljivanja od bijede. Na kraju su one predaje koje govore o stvarnom blagu. Peti su ciklus *predaje o snažnim ljudima,* koje su genetski povezane s vrlo arhaičnim folklornim nasljeđem, prije svega s epskim djelima o divovima, junacima — prvim naseljenicima, osnivačima selâ. U šestom su ciklusu *predaje koje govore o borbama s vanjskim neprijateljima,* u prvom redu o otporu ruskih i karelijskih seljaka Šveđanima (od 12. do 17. st.) i poljsko-litavskim intervenistima (17. st.). Bogate su podacima koji kazuju kako su se seljaci u partizanskoj borbi koristili prirodnim preprekama: rijekama, jezerima, otocima i šumama. Sedmi ciklus govori *o razbojnicima.* U sadašnjem obliku taj je ciklus otkriven zahvaljujući zapisima iz 1970. i 1971. One se bitno razlikuju od srednjoruskih predaja po tome što u njima nema »dobrih« razbojnika. U osmom su ciklusu predstavljene manjim brojem tekstova predaje o raskolnicima, šizmaticima. U njima se odražava pojava crkvenog raskola izazvanog socijalno-političkom krizom ruskog društva 17. stoljeća. Predaje devetog ciklusa govore o povijesnim ličnostima: Ivanu Groznom, Marti Romanovoj, A. V. Suvorovu i drugima. Najviše predaja toga ciklusa govori o ličnosti Petra I.

Tako su raspoređene 234 predaje. Na kraju knjige nalaze se podaci za još 283 predaje. Tekstovi su uzeti iz raznih djela i publikacija. Veći dio zbornika ispunjavaju predaje koje su zapisane u sovjetskom periodu (141), a zabilježene su uglavnom od tridesetih do sedamdesetih godina ovog stoljeća. Od toga je 111 zapisano od 1967. do 1976. Samo su neke predaje dosad objavljene. Čuvaju se u Arhivu Karelijske filijale AN SSSR.

Svaka od predaja što su objavljene u zborniku popraćena je bilješkama u kojima se navodi kazivač, sakupljač, mjesto i vrijeme zapisivanja (potanja objašnjenja o kazivačima daju se u posebnom prilogu). U bilješkama se daju i potrebni podaci o samom tekstu i u mnogim slučajevima o njegovim bližim varijantama s uputama na arhiv, fonoteku ili tiskani izvornik. Tako upoznajemo ukupno 517 tekstova folklorne povijesne proze te regije. Te je predaje kazivalo 175 kazivača, a razvrstane su u 107 motiva.

Ante Nazor

Đul devojče. Lirske narodne pesme iz belopalanačkog kraja, Pripremili: **Života Jocić, Radomir Jocić, Vekoslav Bošković, Slavoljub Tošić, Gradimir Vučković, Velibor Ćirić.** Gradina, Niš 1979, 191 str.

Ovu zbirku lirskih narodnih pjesama iz belopalanačkog kraja pripremilo je šest članova Predsjedništva Etnološkog društva »Ututak« iz Divljane. Društvo su 1972. godine osnovali studenti i drugi entuzijasti da se sačuva od zaborava i propadanja kulturno nasljeđe tog područja.

Knjiga sadrži uvodne napomene, tekstove pjesama, registar zapisivača pjesama i rječnik manje poznatih riječi.

U *Uvodnim napomenama* kaže se da je većina pjesama zabilježena u 1972. i 1973. godini nakon osnivanja društva »Ututak«. Sve su pjesme skupljene u belopalanačkom kraju, smještenom u dolini Nišave, između Niša na zapadu i Pirota na istoku, na putu Beograd—Carigrad. Navodi se da je najstarija naseobina nastala 280. godine stare ere pod imenom Remisiona. Osnovali su je Kelti, razvila se pod Rimljanima, a 1427. godine razorili su je Turci. Pisac *Napomena* Života Jocić pokazuje da

prostor s kojeg su prikupljene pjesme ima bogatu prošlost, kontinuiran i dug sociološki vijek. Od petnaestak naseobina koje spominje, najviše je podataka o antičkoj Remisioni, gdje se oko 400. godine razvio jak književni centar u kojem su, zahvaljujući i poznatom episkopu Niketi, stvarana djela iz filozofije, etike i religije, pravila o pjevanju i čitanju psalama i ispjevane mnoge duhovne pjesme. Do dolaska Slavena na tom su se području promijenile tri etničke strukture: tračka, keltska i rimska. Posebnu pažnju pisac *Napomena* posvećuje vremenu od dolaska Turaka 1427. godine, od kada prati prolazak poslanika austrijskog i njemačkog cara, francuskog kralja i mletačkog dužda, koji prolazeći tim divljim balkanskim klancima i drumovima bilježe sve značajnije i njima zanimljive događaje i običaje, pa su tako ostavili obilje etnografske građe, ali i fragmente malo poznate široj javnosti (dvadesetak zapisa od 1534. do 1719. godine) o narodnom životu, običajima, folkloru i nošnji. U tim se zapisima od 16. stoljeća spominju plesovi i narodne pjesme u »putopisima Betceka, Pigafete, Leskalopjea i Gerlaha«. Od 19. stoljeća do 1949. tiskano je preko 150 pjesama, a u rukopisima se nalazi još oko 1000. Dan je kronološki pregled svih zapisivača od 1840. godine.

U drugom dijelu *Napomena* govori se o trima načelima: prvo je da se predmetu priđe kompleksno, drugo je jezična originalnost — izvornost i treće autohtonost. Kazivači su imali originalnu podjelu pjesama, što je dovodilo priređivače do teškoća zbog »krajnje heterogenog poimanja ciklusa narodne lirike«. Urednici kažu da su se pridržavali klasične podjele u našoj literaturi i zatečenog stanja na terenu, pa su pjesme podijelili u 14 grupa poštujući pritom kriterije motiva. Evo njihove podjele: koledarske (4 pje(65), dodolske (2), krstonoške (1), sme) đurđevdanske (6), lazaričke ljubavne (51), svatovske (28), žetvarske (24), sedenćaske (28), slavarske (12), hajdučke (9), pjesme za ples (8), pjesme za djecu (4) i šaljive (9). Dakle, izabrane su 153 pjesme.

Priređivači zbirke napominju da su obredi lazarica, kraljica i litija nestali iz života nakon 1946, dok se obred dodolica ponegdje zadržao do 1960. kao i obred đurđevskog branja cvijeća i pletenja vijenaca. Koledarske (božićne) pjesme u nekim su se selima održale i nešto duže. Danas gotovo da nema, kaže Života Jocić, nijedne seoske kuće u belopalanačkom kraju gdje se može čuti bilo kakva obredna pjesma, a to vrijedi i za sve ostale pjesme u ovoj knjizi.

Poslije tekstova pjesama Radomir Jocić u kratkoj bilješci, između ostalog kaže: »Primećujemo da su običaji... nestali kao što nestaju i prela. Ni žetve, ni slave, ni svadbe nisu više ono što su nekad bile. Sa njima nestaju i ove pesme. Danas, sutra i više ih neće biti«.

U *Registru kazivača pesama* navedeno je 66 imena, s rednim brojem pjesme u knjizi koju je pojedinac kazivao. Jednako je postupljeno i u *Registru zapisivača,* kojih ima 22.

Ante Nazor

Zdravac mirišljavac. Narodne pesme i bajalice iz Timočke krajine, Sakupio **Ljubiša Rajković Koželjac,** Zaječar, Zaječar 1978, 368 str.

Sadržaj knjige je ovaj: predgovor, tekstovi pjesama, bilješke, rječnik manje poznatih riječi, registar početnih stihova pjesama i bajalica, pjevači i kazivači, bibliografske napomene i rezime na engleskom.

Predgovor *O beleženju narodnih pesama u istočnoj Srbiji* napisao je dr Momčilo Zlatanović. On navodi rad dra Ilije Nikolića *Tragovi narodnog pevanja na teritoriju pirotskog okruga od XVI do XIX veka* (»Pirotski zbornik«, broj 1, 1968, str. 157—163), koji pruža zanimljive podatke o pjesmama i plesovima istočne Srbije, zatim o putnim bilješkama pojedinih članova diplomatskih misija koje su prolazile tim krajem te o zapisivačima od početka 19. stoljeća i izdavačima zbirki od Milosavljevićeve 1869, u kojoj su tiskane 104 pjesme, a zapisane su »verno po onim izražajima kako ih narod onomašnji izgovara i peva«. Navode se mnogi skupljači, izdavači i njihov odnos prema narodnoj poeziji. To je mala studija o povijesti i životu narodne poezije Timočke krajine.

Govoreći o priređivaču zbirke, dr Zlatanović kaže da je on jedan od najupornijih i najsposobnijih skupljača i istraživača usmenog pjesništva Timočke krajine, koji već godinama objavljuje u zaječarskom »Razvitku«, pa je zbirka *Zdravac mirišljavac* upravo plod njegova pregalačkog i sistematskog višegodišnjeg bilježenja narodnih pjesama. Premda je ovaj rad radio poslije tolikih vrsnih skupljača, ističe Zlatanović, pošlo mu je za rukom da pribere vrlo zanimljive primjere usmenog narodnog blaga, pa je za proučavanje suvremenog folklora, u prvom redu njegove dinamične strukture, ova zbirka doista dragocjen materijal.

Ako zapise iz ove zbirke pažljivo usporedimo s objavljenim i neobjavljenim varijantama ranijih folklorista, kaže Zlatanović, uočit ćemo mnoge novine koje je narodna lirika doživjela u svome kretanju i mijenjanju. Pojedine su se pjesme odvojile od svoje obredne funkcije i postale opće (ljubavne). Iz lazaričkih i kraljičkih pjesama gube se stari elementi, dok obredna lirika i bajalice čuvaju više drevnih crta i simbola (često se u njima spominje i magijski zdravac).

Na pitanje da li te pjesme imaju i estetsku (književnoumjetničku) vrijednost, odgovor je da se među brojnim zapisima mogu naći i takvi tekstovi koji nesumnjivo sadrže poetske kvalitete.

Na 274 stranice tiskana je 261 pjesma (nisu razvrstane po motivima, navode se pod zajedničkim nazivom naznačenim na koricama knjige: narodne pjesme i bajalice).

Veoma su korisne *Bilješke.* Na 40 stranica dani su podaci o svakoj pjesmi: o varijantama, zapisima, pjevačima, povijesti pjesme, rasprostranjenosti i drugom.

U dijelu knjige *Pevači i kazivači* dani su podaci i fotografije za 45 osoba (naznačeno je koje su pjesme u knjizi oni zabilježili).

U *Bibliografskim napomenama* navode se izvori iz kojih su pjesme uzete.

Ante Nazor

Hej paun paune. Antologija mađarskih narodnih balada, Knjigu priredio, balade preveo i pogovor napisao **Andraš David,** Narodna knjiga — Minerva, Beograd 1980, 323 str.

Mađarske narodne balade najčešće su prevođene na njemački. Postoji i talijansko izdanje, tiskano u Rijeci 1920, ali naše biblioteke ne posjeduju ni najskromniji prijevod mađarskih balada.

Ovo izdanje Andraša Davida treba shvatiti kao svojevrsnu početnicu. Atraktivna oprema, naslov i podnaslov (111 mađarskih narodnih balada!) poziv su svima onima koji vole narodnu poeziju, a napose balade, ili pak svima onima koje zanima kulturno zbivanje naših susjeda, čiji jezik mnogima nije ni lak ni pristupačan.

No da ne bude zabune, ovo je stručno sastavljena početnica. Andraš David je dobar poznavalac mađarske književnosti i književnosti jugoslavenskih naroda.

Prvi dio pogovora, koji govori općenito o baladama, i suviše je općenit, ali drugom dijelu, posvećenom mađarskoj narodnoj baladi, teško je naći zamjerke. Poznato je da se mađarske balade obično uvrštavaju u zapadnoevropski krug, pa navodim bitne karakteristike tih balada redom kako ih je istakao David Andraš: sažet dramski tok razvoja događaja, kratka forma bala-

de, umjetnički oblikovani dijalozi. Mađarske usmene balade dobro su istražene i prema Vargyasovu tipološkom katalogu; mađarska tradicija bilježi 134 tipa (usporedit ćemo taj podatak sa stanjem balada u Poljskoj, gdje Czernik bilježi 170 tipova). Mađarske su balade raznovrsne i vitalne. David napominje da se i danas pjevaju u seoskim sredinama Mađarske, a i kod Mađara izvan granica zemlje. Možda je ta vitalnost balade u vezi s činjenicom da je zlatni vijek balada (ako prosuđujemo prema broju varijanata) bilo devetnaesto stoljeće. Ta suvremenost balada navela je autora antologije da uz stare, klasične balade izabere i mnoštvo bećarskih balada, a i one novije, poput balade o Juliški koja je pala u »dreš-mašinu«. Autor se trudio da u antologiju uvrsti balade s cjelokupnog mađarskog govornog područja, i tako prostorno i vremenski zaokruži ovaj izbor.

Autor konstatira da je 111 balada dovoljno da se čitalac upozna s osnovnim tipološkim kategorijama mađarskih balada. Balade je svrstao u 12 grupa, a svakoj je grupi nadjenuo umjesto naslova moto, koji sugerira tematiku navedenih balada (npr.: »Proklet da je otac, a majka još više, koji dva cvetića tako rastaviše« ili »Robujem i venem za slobodom čeznem«). David je odabrao ovakvu klasifikaciju, premda iznosi i druge moguće sisteme klasifikacije pjesama (doduše bez naznake autora sistema). Pozitivno je što se David u predgovoru dotaknuo i muzičkog ruha balada. Mađarska usmena balada uglavnom se pjeva u ritmu riječi (parlando rubato). Taj ritmički tempo nije pogodan za ples. (U našim se krajevima ponekad izvode balade uz ples, napose u »šetanim kolima«, dok su npr. u Sloveniji prava rijetkost). Autor pridodaje tekstu dva notna priloga kao ilustraciju novog i starog stila izvođenja balada.

Nisam kompetentna da dadem sud o prevodilačkoj vještini Andraša Davida, ali valja istaći da je tekst vrlo čitak, da se atmosfera izvođenja usmene pjesme dočarava arhaičnim riječima naše narodne epike (kao npr. katan, adet, alas, šejtan, uhititi, unići), pa je autor pridodao i rječnik manje poznatih riječi, a ne izbjegava ni toliko karakteristična česta ponavljanja stihova (naši folkloristi izbjegavaju dosljedno iznošenje refrena). Zanimljiv je i autorov osvrt na fragmentarnost balada, koju usmeni kazivač sasvim prirodno nadomješta proznim objašnjenjem teksta *(Lepa Kata Šalai)*.

Prateći Davidov uvod, mnogo ćemo naučiti o izvorima za povijest mađarske usmene poezije, pa spomenimo i ovaj pomalo bizaran podatak: pjesmu *Lepa istorija o kralju Beli i kćeri starog Banka* (prijevod naslova A. D.) sastavio je anonimni autor iz Sempte 1570, govoreći u završnim stihovima o svom radu: ...« s hrvatskog na mađarski skoro j' preloženo«. Antologija je opremljena i komparativnim kazalom motiva, koje sporadički upozorava i na sličnost s našim baladnim motivima, a dosta su precizni podaci o mjestu gdje su balade zabilježene. Tu je i registar balada po naslovima i registar balada po početnim slovima, s metričkim karakteristikama.

Nives Ritig-Beljak

Makedonska narodna lirika, Priredio **Tome Sazdov,** Preveo Radivoje Pešić, Gradina, Niš 1981, 359 str.

Knjiga je sastavljena ovako: tekstovi pjesama, rječnik manje poznatih riječi, pogovor i napomene uz prijevod.

Priređivač zbirke izabrao je 154 makedonske lirske narodne pjesme iz pet zbirki i razdijelio ih u pet grupa: I. ljubavne (54), II. porodične (37), III. obredne (24), IV. posleničke (17) i V, humorističke (22).

Pjesme je na hrvatski ili srpski preveo Radivoje Pešić pa u knjizi imamo usporedne tekstove na makedonskom i hrvatskom ili srpskom.

U kraćem pogovoru pod naslovom: *Makedonska narodna lirika,* dr Tome Sazdov govori o odlikama i temama makedonskih lirskih narodnih pjesama, u kojima su autentično i produhovljeno izražene vjekovne čežnje i patnje, nade i strahovanja, želje i težnje Makedonaca, njihov mukotrpan život u ropstvu. Ističe da su u tim pjesmama našla mjesta i borbena nastojanja Makedonaca da odole podjarmljenom životu, pa je tako narodna pjesma stihovana kronika društvenopovijesnih, socijalno-ekonomskih i kulturno-prosvjetnih tokova. Makedonske narodne pjesme, kaže Sazdov, predstavljaju vrhunsko stvaralačko dostojanstvo, »preko pesme makedonski čovek je blistavo izrazio svoju poetsku nadarenost, izražavajući se kao pravi majstor odmerene reči«. Tako su, kaže se dalje, stihom narodnog pjevača sazdane divne poetske slike, koje otkrivaju istančano poznavanje čovjekove psihe i prirode, a nježna duša makedonskog narodnog pjesnika naslikala je umjetnički savršene portrete. Otud u makedonskoj narodnoj poeziji lirske pjesme domininaju i po broju i po kvaliteti. Sazdov dalje navodi da iako je politička povijest makedonskog naroda, ispunjena nizom borbenih trenutaka, omogućila stvaranje i brojnih epskih stihovanih žanrova, od kojih su hajdučke, komitske i partizanske pjesme najuočljivije, ipak je u biti lirska narodna poezija karakterističnija i reprezentativnija, za zaključuje da je baš u lirskim žanrovima »porobljeni čovek najraskošnije i najupečatljivije razgranao svoju poetsku nadarenost stvarajući kroz vekove stihovanu kroniku svog mukotrpnog koračanja ukrštenim životnim putanjama«.

U okvirima makedonske narodne lirike Sazdov kaže da se prema osnovnim motivima mogu izdvojiti ove grupe: *ljubavne, porodične, obredne, radne* i *humoristične.* Dajući karakteristike grupā, Sazdov je između ostalog dao ove napomene: najopsežniju grupu čine ljubavne narodne pjesme s bogatom skalom ljubavnih osjećaja i osnovnim moralno-etičkim i estetskim shvaćanjima makedonskog naroda; porodične pjesme predstavljaju pravu sukcesiju ljubavnih jer prema narodnoj etici iskrena ljubav završava brakom; u tim je pjesmama stožer poetskog čina žena u ulozi supruge, snahe, zaove, majke; u obrednim su pjesmama fiksirana višejekovna shvaćanja i vjerovanja, tako da predstavljaju dragocjen i vjerodostojan materijal za reproduciranje društveno-privrednih prilika u prošlosti Makedonaca. Radnu narodnu poeziju Sazdov dijeli na nekoliko podgrupa: argatske, ovčarske, žetvarske i pečalbarske; navodi da je u njima uobličen trudbenički život Makedonaca i da motivima i ekspresijom nostalgične pečalbarske pjesme predstavljaju specifičan žanr makedonske narodne lirike, koji je kronološki jedan od posljednjih. Pjesme ove zbirke ispjevane su u tradicionalnom osmercu (rjeđe u desetercu) i odlikuju se »prebogatim registrom stilsko-izraznim sredstvima«, od kojih su *epitet, komparacija metafora* i *kontrast* najčešće upotrebljavani.

U *Napomenama uz prevod* Radivoje Pešić govori o velikim i složenim »prevodilačkim iskušenjima na koja navodi narodna poezija« u prvom redu zbog toga što je doživljaj narodne pjesme uvijek neposredan. Prevodilac je nastojao da, zahvaljujući širokim mogućnostima koje pružaju oba jezika, prenese i učini prisnim duh i govor ove poezije, pri čemu je pazio da očuva izvornost, autentičnost i funkcionalnost oblika i ritma. Pešić kaže da se susretao s veoma rijetkim arhaizmima, starim kovanicama i frazama i da je obratio naročitu pažnju cezuri stiha. A da ne bi došlo do poremećaja metrike i svega onoga što pridonosi »snazi i milozvučnosti govora, zadržavani su i izvesni poznati arhaizmi ili tuđice u prevodu ili u originalu«. Neke manje poznate riječi koje su prenijete u originalu objašnjene su u *Rečniku manje poznatih reči.*

Ante Nazor

Narodne lirske pesme, Izabrao i priredio **Dragan Lakićević,** Rad, Beograd 1981, 200 str.

Sadržaj knjige je ovaj: predgovor, tekstovi izabranih pjesama, bilješka, izvori pjesama i rječnik manje poznatih riječi.

U predgovoru (28 stranica) pod naslovom *Priroda usmene lirike* Dragan Lakićević govori o odlikama lirskih pjesama, njihovu razvoju i podjeli. Kaže da lirske pjesme »predstavljaju stari i internacionalni rod usmenog pesništva, koji je, svi su izgledi, prethodio narodnoj epskoj pesmi«, a poezija koja se donosi u zbirci »sadrži usmenu-lirsku-jezičku prirodu« koja je »identifikovana sa lepotom«.

Prvo poglavlje govori o obrednim pjesmama, koje se smatraju i najstarijima jer se u njima prepoznaju tragovi arhaičnih vremena, »u izuzetnim pojedinostima dosižu do udaljene lepote paganstva«, a pjevane su o praznicima i datumima kada su se zbivale promjene u prirodi, kada su »preci hteli da magijom izazovu magiju i umilostive božanstva«, posebno božanstvo plodnosti. Autor kaže da je sačuvano razmjerno malo obrednih narodnih pjesama (zapisane su u posljednji čas), jer su u novijem vremenu prelazile u druge vrste usmene lirike i »menjale se u ljubavne i porodične«, a u sačuvanim obrednim pjesmama sačuvan je »duh arhaičnih vremena«, arhaičnog obreda, mita i vjerovanja i »izuzetna lepota pesničke slike«, odnosno sačuvano je najviše starine, a u najstarijim slojevima »obrednih pesama polifonija mitske čarolije: igra i pesma, prerušavanje i pevanje«.

U drugom poglavlju riječ je o pjesmama koje se vezuju uz običaje, a sačuvane su u znatno većem broju od obrednih. Najprisutnije su: svatovske, počašnice, igračke i tužbalice. Autor govori opširnije o svakoj od tih skupina.

U trećem poglavlju kaže se da su posleničke pjesme proistekle iz obredâ vezanih uz kult božanstva plodnosti, a najznačajniji je element njihove ljepote ritam. I te pjesme o radu i pjesme uz rad, kako navodi autor, velike su starine. I one su se s vremenom mijenjale i prelazile u druge vrste, ponajčešće ljubavne.

U četvrtom poglavlju riječ je o mitološkim (vjerskim) pjesmama, koje su po motivima također »od velike starine«, a u znatnom broju primjera prešle su u ljubavne ili riječe u porodične pjesme. U mitološkim pjesmama dominantniji je čudesan, fantastičan, iracionalan, imaginaran svijet, svijet koji obuhvaća prirodu, bića, stvari i riječi. »Glavni rekviziti čarolije jesu reči i bogatstvo jezika, magija značenja i izgovora i svet prirode u sredstvima narodne lirike«. Posebno se govori o bajalicama (gdje je građa etnološka, mitološka, religijska, jezična i leksička) i sljepačkim (»namenskim«) pjesmama, koje se dijele u šest cjelina.

Peto poglavlje govori o ljubavnim i porodičnim pjesmama, koje »predstavljaju vrhunac i u jednom smislu kraj usmene lirike«. Jedine su koje nemaju »namensku dimenziju«, osim donekle šaljivih. U ljubavnoj lirici autor uočava devet najvažnijih tipova izraza.

U šestoj je riječ o šaljivim pjesmama, koje su uz vojničke najnovije po postanku. U njima ima i duha i osjećaja.

Za pjesme najnovijeg datuma kaže se da nemaju »gotovo ništa od lepote usmenog pesništva, uproštene su bez fantastike, rimovane, banalne«.

Na 150 stranica objavljeno je 110 izabranih pjesama, podijeljenih ovako:

I. Obredne pjesme (koledarske, pjesme na ranilu, đurđevske, uskršnje, lazaričke, spasovske, kraljičke, ivanjske i dodolske); II. Običajne (svatovske, igračke, počašnice, tužbalice); III. Posleničke; IV. Vjerske (mitološke, bajalice, kršćanske i sljepačke); V. Ljubavne; VI. Porodične; VII. Šaljive.

U *Bilješci* priređivač zbirke objasnio je svoj postupak. Odlučio se na malen i vrlo strog izbor srpskih i hrvatskih narodnih lirskih pjesama. Navodi da su jezične granice i stupanj ljepote primjera uzrok što nisu zastupljene neke vrste usmene lirike, kao što su »vodičarske (bogojavljenske), krstanoške i pečalbarske«. Priređivač misli da u hrvatskoj i srpskoj usmenoj lirici nema prikladnih primjera tih vrsta koji bi bili na umjetničkoj razini pjesama ove knjige. Rečeno je i to da se zbirka razlikuje od zbirke narodnih lirskih pjesama Vladana Nedića (Beograd 1969) i po uvođenju triju novih vrsta usmene lirike: igračkih, bajalica i šaljivih pjesama.

Izbor pjesama bez sumnje je uspješan i zbog toga što su pjesme izabrane iz 43 izvora, koji se navode u knjizi pod naslovom *Izvori pesama u ovoj knjizi.* Najviše pjesama uzeto je iz Vukovih zbirki (51) *Srpske narodne pjesme* knjige I, V, Beograd 1953, 1935). Tri su pjesme uzete iz Hektorovićeva *Ribanja.* One iz drugih zbirki, Delorkove npr., navode se kao jedna pod naslovom: *Naš gospodin poljem jizdi.* U sadržaju je za svaku pjesmu naznačeno odakle je uzeta.

Ante Nazor

Plamene zvijezde — Narodne pjesme o ženi u borbi i revoluciji, Priredio Milivoj Rodić, Dečje novine, Gornji Milanovac 1981, 202 str.

Zbirka narodnih pjesama o ženi u borbi i revoluciji *Plamene zvijezde* sastavljena je ovako: predgovor, tekstovi pjesama, izvori pjesama i pogovor.

U kratkom predgovoru recenzent knjige Đorđe Radišić naglasio je nekoliko istina o povezanosti narodnog borca i narodnog pjevača — »bezimenog letopisca svega što se pod ovim nebesima zbivalo«; o otpornosti narodne pjesme koju »nije moglo ništa da uništi«; o neznanom, bezimenom i stoimenom narodnom pjesniku koji nije mogao mimoići ženu kad je gledao »kako joj puca srce nad mrtvim porodom i kao nežnu vidaricu koja po razbojištu previja ranjene junake« te kako je »prvi puta sada viđao tu istu ženu i sa puškom u ruci«.

Pjesme su podijeljene u osam ciklusa: Svitanje (3), Partizanke (36), Majke (23), Sestre (11), Dragane (55), Stradalnice (7), Titu (23) i Graditeljke (19). Ukupno 177 pjesama izabranih iz 39 izdanja: zbirki, zbornika, antologija i dr. Imena priređivača i skupljača izabranih narodnih pjesama navedena su abecednim redom u dijelu knjige *Izvori pjesama.* Uz podatke o izdanju autor je naveo broj pjesme u knjizi i stranicu izvora.

U pogovoru Rodić govori o kriterijima koje je primijenio priređujući knjigu: trudio se da udovolji što većem broju zahtjeva: posebno motivsko-tematskim, estetskim, kronološkim i teritorijalnim. Kaže da je birao pjesme koje se odnose na sudjelovanje žena u borbi i izgradnji, ali koje se istodobno odlikuju profinjenom misaonošću i rustikalnim izbrušenim izrazom. Odabirao je starije, izvorne zapise koji potječu iz ratnih i prvih poratnih zbirki trudeći se da budu zastupljene narodne pjesme o ženama iz svih naših republika i pokrajina. Jednom riječju težio je da pripremi što potpuniju zbirku najljepših pjesama o hrabrosti i partiotizmu jugoslavenskih žena u oslobodilačkom ratu.

Dobro je što smo dobili još jednu knjigu s određenom tematikom — pjesme posvećene ženi. Međutim, nismo sigurni da je ovakva podjela na cikluse i najsretnija. Izbor je mogao biti i nešto drukčiji, npr.: prvi ciklus mogao je imati više pjesama iz predratnog razdoblja, a pjesme *Pozdrav omladine, Narod se ponosi s Titom, Zlatibore, širi svoje grane, Nas je Tito oženio, Titovo kolo, Druže Tito, naš narodni sine* i slične nisu nužne u ovoj zbirci.

Ante Nazor

Russkie svadbenye pesni Sibiri, Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i primečanija **R. P. Potatinoj,** Akademija nauk SSSR, Sibirskoe otdelenie, Burjatskij filial, Izd. »Nauka«, Novosibirsk 1979, 335 str.

U knjizi *Ruske svadbene pjesme Sibira* tiskano je 390 pjesama podijeljenih u šest ciklusa. Uz svaki su ciklus dane napomene iz kojih se doznaje ono najbitnije o životu i osobitostima pjesama. Tu su izabrane najbolje pjesme predbračnog razdoblja zapisane u Sibiru u toku pola stoljeća. Teksovi su raspoređeni prema običajima u slijedu kako su se događali na sibirskoj svadbi. U prvom su ciklusu pjesme koje idu uz prošnju djevojke (31). Tim činom, tj. dogovorom između roditelja, koji najčešće ne vode računa o željama djece, počinjale su svadbene pripreme, i one su trajale obično tri do četiri tjedna (ponekad i tri mjeseca). Prvi korak poslije bračnog dogovora između roditelja bio je susret mladića i djevojke tzv. zaglédanje (72), a obavljao se već drugog dana ili nekoliko dana poslije prošnje. U nekim selima poslije susreta mladih dogovor se nije mogao prekinuti. Treće su bile, zaruke (63), do kojih je dolazilo nekoliko dana poslije prošnje ili dan poslije viđenja mladih. Četvrto, tzv. svadbena večer (44), zapravo je svadbena igra (vrlo rasprostranjena), a održavala se jedne večeri između prošnje i upoznavanja mladih. Za razliku od drugih svadbenih događaja svadbena večer nije imala obredni karakter. Ona je bila opće predsvadbeno veselje mladeži. Vrijeme od zaruka, a nekada i od upoznavanja mladih, do dana vjenčanja, u trajanju od jednog do tri tjedna, zvalo se tjednom priprema (80). U tom vremenu nevjestine drugarice pomagale su u pripremi opreme i darova. Među pjesmama koje prate te pripreme izdvajaju se svadbene tužbalice, a izvodi ih nevjesta tokom dana u kutu kuće. Šesti su ciklus pjesme uz »devičnik«, oproštajnu večer nevjeste s drugaricama (100). Ta se večer obično održavala uoči vjenčanja. Međutim, o tome postaje različita mišljenja. Čak se »devičnikom« nazivaju svi dani i večeri od zaruka do vjenčanja.

Te su pjesme, kao i druge vrste ruskog usmenog stvaralaštva, došle u Sibir s prvim ruskim doseljenicima, koji su sa sobom donijeli i vjekovima stvarane narodne običaje i obrede. A to naseljavanje sibirskih zemalja traje od 16. stoljeća. Prvi su doseljenici bili Kozaci, koji su, svladavajući divlje rijeke, išli na sjever tražeći plodnu zemlju za ispašu i bogatija lovišta. S Irtiša i Tobola oni su došli do Oba, Jenisseja, Angore i Lene, a napredovali su i do Amura. Ipak, najintezivnije osvajanje Sibira bilo je u 18. stoljeću. Tradicijske pjesme prenesene u Sibir u toku trista godina u većini su sačuvale staru strukturu, arhaičan leksik i stare toponimske nazive. Stoga se u mnogim svadbenim pjesmama spominje Don, Dunav, Volga. Međutim, rijetki su sibirski nazivi. To dokazuje veliku snagu tradicije i želju da se ne naruši uobičajeni ritam i uobičajena melodija pjesama naslijeđenih od djedova. Zato su sibirske svadbene pjesme i svadbeni obredi i privukli pažnju skupljača jer sadrže stare crte, a čuvaju neobične tekstove, koji su na zapadu i jugu Rusije već nestali iz života ili su se sačuvali samo fragmentarno. Po običajima i jeziku može se odrediti odakle su stigli doseljenici. Značajno je i to što se poezija uz godišnje običaje sačuvala kod Kozaka, iako zemljoradnja nije bila njihovo osnovno zanimanje.

Uvodna se rasprava zaustavlja na pitanjima oko proučavanja ruske svadbene poezije Sibira i specifičnostima njezina života. Ona daje karakteristike poetskih tradicija po regijama. Ruska svadba i pjesme koje je prate zapisviale su se sredinom prošlog stoljeća, kad se u Rusiji razvilo zanimanje za narodni život i narodnu psihologiju. Na prikupljanju tog stvaralaštva radilo je Rusko geografsko društvo, osnovano 1846. god., i njegovo Istočno-sibirsko odjeljenje 1851. g.

Komentari uz tekstove sadrže obavijesti o skupljačima, izvođačima, geografskoj rasprostranjenosti pjesama i bibliografiju.

Ante Nazor

Dr. **Aleksandar Kostić; Seksualno u našoj narodnoj poeziji,** Medicinska knjiga, Beograd — Zagreb 1978, 217 str.

Dr. Aleksandar Kostić se že dobrih 50 let ukvarja z analizo motivov spolnosti predvsem v srbskih ljudskih pesmih. Knjiga, ki je pred nami, je razširjena in dopolnjena izdaja 1. 1933 izdane knjižice *Seksualno u srpskoj narodnoj poeziji* istega avtorja. Že iz naslova zadnje knjige je razvidno, da se avtor ni več omejil samo na srbsko ljudsko pesem, ampak je dodal še drugo južnoslovansko gradivo, vendar le iz srbsko-hrvaškega jezikovnega področja. Razdelitev gradiva pa je tudi v najnovejši knjigi ostala ista. Predgovoroma iz 1. in 2. izdaje sledijo tri večja tematska poglavja: *Manifestacija normalne spolnosti, Manifestacija nenormalne spolnosti* in kot dodatek še poglavje oz. razmišljanje o Vukovih Posebnih pesmih in poskočnicah. Tu gre za 5. knjigo Vukovih pesmi, ki so bile pred leti izdane v Beogradu za »znanstveno« uporabo.

V poglavju o normalni spolnosti niza avtor tematske sklope o ženski in moški lepoti, o puberteti, moči spolnega nagona, o spolni iniciativi, o mestu ljubezenske igre itd., kakor so prisotni v ljudski poeziji. Večidel gre za samo gradivo (bolje, za odlomke iz ljudskih pesmi, ki opisujejo določeno seksualno vedenje), ki ga avtor opremlja s kratkimi poljudno-opisnimi komentarji. Avtorjev namen je bil očitno ta, da iz splošnega pesemskega gradiva izlušči le tiste pesmi in odlomke, ki govorijo o ljubezni in spolnosti in jih na pregleden način klasificira in komentira. Seveda avtor izrecno odklanja objavljanje gradiva »pikantne« namene. Kot zdravnika ga zanima ljubezensko in spolno vedenje ljudi, to pa se po njegovem mnenju najčisteje, najneposredneje in iskreno odraža prav v ljudski pesmi, saj je »ljudstvo« v svojih izjavah najizrazitejše in odprto prav v pesmih. In to ne katerokoli ljudstvo. V tem primeru gre za preprosto ljudstvo — za podeželane, ki so bili dolgo (ali pa so še) najboljši vir za raziskovalca. Dr. Kostić si sicer ne postavlja vprašanj o etnološki kategoriji naroda in ljudstva, ampak obravnava poezijo tistega dela ljudstva, ki je bilo pri nas tudi najbolj raziskano in o katerem je na voljo največ gradiva. Dr. Kostić se odloča za preproste podeželane tudi zato (ker ima njihove pesmi) in ker se mu zdijo za analizo spolne problematike najbolj avtentični, odkritosrčni in pošteni. Spolnost baje doživljajo z manj predsodki kot meščani. Za kmete je spolnost nekaj naravnega, neizogibnega in izrazitejšega kot za meščane, ki jo vsaj v pesmih, doživljajo le na ravni uživanja, kot nekakšen hiperhedonizem (str. XII). Kmet zna odkritosrčno spregovoriti tudi o morebitni nenormalni spolnosti. Odlomki iz ljudskih pesmi o nenormalnih spolnih manifestacijah (incest, ljubezen v troje, gerontofilija, pedofilija, sodomija, sadizem, fetišizem itd.) so s kratkimi komentarji razvrščeni v drugem delu knjige v posebnem poglavju. Nekateri primeri spolne iztirjenosti (sadizem, fetišizem) so v ljudskih pesmih le nakazani.

Avtorju verjamemo, da sta erotika in spolnost močna vzgiba v življenju in da se zato izražata tudi v pesmih. Pritrjujemo mu, da bi bilo škoda skrivati te motive zaradi napačne sramežljivosti, posebej kadar gre za objavo gradiva ali za raziskovanje celostne podobe življenja. Zato so zbirke erotičnih pesmi nekaj razumljivega, prav tako medicinske razlage le teh. Le da so za medicinsko (čeprav poljudno) komentiranje samo pesmi premalo. Zakaj? Če hoče kdo uporabiti folklorno gradivo za medicinske namene, so pesmi za to še najmanj primerne, saj kljub odkritosrčnosti marsikaj prikrivajo in kljub folklor-

nemu naturalizmu marsikaj ne izrečejo. Pesem je pač pesem. Za strokovni pregled seksualnosti so v takem primeru poleg pesmi še bolj uporabne »pričice«, pripovedi in informacije. Primer: Kostić je v ljudski poeziji odkril samo sledove sadizma in fetišizma in malo primerov sodomije, iz česar bi se dalo sklepati, da so te vrste seksualne motnje zelo redke. Najbrž so, vendar pa nam že literatura sama, ki jo citira tudi Kostić (npr. »Anthropophitea«) v proznem izročilu daje obilo gradiva tudi za te téme. Posamezne številke tega časopisa so v celosti posvečene včasnih samo enemu problemu (npr. sodomiji) in ilustrirane z obilico proznega gradiva prav iz Srbije, Bosne, Hrvaške. Za strokovno medicinsko analizo so torej prozna dela večjega pomena, ki ga poezija lahko samo dopolnjuje. Seveda je razumljivo, da si je dr. Kostić izabral le del tega gradiva, torej poezijo, tudi skopemu in poljudnemu komentarju ne gre kaj očitati, saj je vse skupaj prijetno folklorno branje. Preseneča le založnik te knjige — Medicinska knjiga. Bralec se namreč ob tem ne more znebiti občutka, da gre za nekaj posebnega, čeprav mogoče le za etnomedicino. Vendar knjiga taka kot je, ne sodi v to zvrst, saj po načinu pisanja prej prinaša gradivo za način življenja, kot pa medicinski problem. To potrjujejo tudi avtorjevi izrazito folkloristični in celo psevdofolkloristični komentarji, kar kaže na vse kaj drugega kot na medicinski problem, čeprav tudi tega ni za zanemariti. Najbrž tudi ni bil avtorjev namen napisati strogo znanstveno knjižico, ampak je hotel le pokazati »spolno« gradivo v ljudski poeziij, s katerim se je kot zdravnik in zbiratelj ukvarjal dolga leta. V tem pa je uspel in knjižica taka kot je, pomeni razveseljivo novost v folkloristiki(?).

Gradivo v knjigi *Seksualno u našoj narodnoj poeziji*, je avtor dopolnil še z novimi primeri (Erlagenski rokopis, Bogišićeve bugarštice, različne zbirke ljudskih pesmi, Vukove Posebne pesmi itd.) in s tem precej obogatil gradivo, ki ga navaja v prvi knjižici iz leta 1933.

Marko Terseglav

Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. 1. Dječje pjesme. Zabilježio i za štampu pripremio **Cvjetko Rihtman** uz saradnju **Ljube Simić** i **Miroslave Fulanović-Šošić,** Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Građa, knj. XIX, Odjeljenje društvenih nauka, knj. 15, Sarajevo 1974, 296 str.

Publikacija koju prikazujemo dvostruko je značajna — prva je u najavljenom *Zborniku napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine* i — koliko nam je poznato — prva velika zbirka dječjih pjesama s napjevima u SFR Jugoslaviji. U uvodu u *Zbornik* Cvjetko Rihtman kronološkim redoslijedom informira o svojim istraživanjima i prikupljanju folklorne glazbe u Bosni i Hercegovini — od svog dolaska u Sarajevo (1932), zatim u organizaciji sarajevskog Instituta za proučavanje folklora (1947 — 1956), Muzičke akademije u Sarajevu (od 1956) i uz posebnu pomoć Republičkog fonda za naučni rad B i H (1964 — 1967). Isti je fond omogućio i stručnu suradnju Ljube Simić (koja je velik dio tekstova sama zabilježila, sve tekstove sredila i klasificirala) i Miroslave Fulanović-Šošić (koja je izradila tabelarne preglede utvrđenih oblika folklorne glazbe i indekse).

Rihtman izlaže osnovne metode svog etnomuzikološkog istraživačkog rada. Zapisivao je građu o kojoj je opravdano pretpostavljao da može »da doprinese boljem poznavanju tradicije određene društvene sredine« — i to tako da je prethodno potražio put i način da se približi sredini čiju je tradiciju želio ispitati, »da upozna uslove postojanja i društvenu funkciju tradicije, da pronađe dobre poznavaoce — informatore i tek tada, takvu građu, crpenu sa provjerenih izvora, da zabilježi — vjerno, tj. ne samo precizno, već i tako da se njeni posebni elementi

i strukturni oblici mogu iz zapisa lako da razaberu«. Donosi opsežan popis 234 ispitana lokaliteta u B i H, iz kojih je prikupljeno oko 7.000 notnih zapisa napjeva — do 1951. samo neposredno melografiranih, a od te godine dalje snimljenih na 360 kolutova magnetofonske vrpce različitih veličina i transkribiranih.

Zapisi napjeva transponirani su na zajednički završni ton g^1 (informacije o originalnoj visini završnog tona nema). Predznaci pored ključa upisani su samo za one tonove koji se u napjevu stalno susreću — i to u onoj oktavi u kojoj se javljaju. Pojedine stupnjeve u tonskom nizu (odnosno u opsežnijim ljestvicama) Rihtman prema B. Bartóku obilježuje arapskim brojevima ako su to završni ton i tonovi iznad njega, a rimskim brojevima ako su tonovi ispod završnog tona. U melopoetskim oblicima melostihove označuju velika slova abecede, njihove članke mala slova, posebne početne, kontrastirajuće i završne melostihove velika slova P, K i Z. Vrste stihova označuje prema broju slogova (u zagradama i broju slogova u člancima stiha), a njihovu strukturu pokazuje grupiranjem sastavnih dijelova ritmičkog obrasca osnovnog melostiha, npr. 10 (4, 6)

⌐¬¬¬ ⌐¬¬¬ ⌐¬ dakle, 4, 4, 2).

U posebnim napomenama o napjevima dječjih pjesama Bosne i Hercegovine autor zbirke najprije obrazlaže da pod dječjim pjesmama podrazumijeva »prve pjesme što se djeci pjevaju i prve pjesme koje djeca uče da pjevaju«. To su uspavanke, tepanje i cupkanje kojima odrasli zabavljaju djecu dok su još sasvim nejaka, »pjesme pouke i šale što se pjevaju djeci kad počinju da shvataju smisao riječi i, najzad, pjesme prvih igara u kojima djeca počinju da učestvuju«. Prema navedenom obrazloženju uzima u obzir u prvom redu pjesme i druge oblike koji su potekli od odraslih, a namijenjeni su djeci. U svom raspoređivanju građe autor ne izdvaja posebno i one rjeđe folklorne pojave koje djeca sama stvaraju ili prerađuju ako ih primaju od drugih, tj. pojave kojima se djeca služe u svom vlastitom međusobnom izravnom komuniciranju (upozoravam na rad Zorice Rajković *Današnji dječji folklor — istraživanja u Zagrebu*, Narodna umjetnost, knj. 15, Zagreb 1978).

Kako je u *Zbornik* želio unijeti samo one pjesme »koje po opravdanoj pretpostavci mogu da predstavljaju dio lokalne tradicije«, Rihtman je izostavio dječje pjesme očito stranog porijekla, primljene preko zabavišta i škole. Unio je samo mali broj odabranih primjera napjeva koji su poprimili poneko obilježje lokalne folklorne glazbene prakse. Jasan primjer takvog pjevanja je pjesma uz dječju igru *O, Stjepane, bane, otvaraj nam vrata* iz Teslića (napjev br. 307, zapisan g. 1949). Prvi dio napjeva sadržava lokalne glazbene značajke, drugi je dio (*Čija je vojska? Nek ide, nek ide.*) gotovo identičan napjevu br. 662 u Žgančevoj zbirci *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja* (Zagreb 1950). Ista se melodija pjevala kao pjesma za djecu *Plakala mala Vidica, Vidica* na širem zagrebačkom području u prvoj polovici našeg stoljeća, pa i kasnije.

Među pjesmama koje odrasli pjevaju djeci najbrojnije su uspavanke (230 napjeva od ukupno 316, s varijantama 354). Posebno su iznenađenje četiri dvoglasna napjeva (br. 88, 123, 160-2, 211). Autor sažeto i jasno izlaže osnovne glazbene značajke napjeva uspavanki. Većina napjeva građena je prema strukturi tzv. kratkog napjeva. Uspavanke djeluju na dijete prije svega napjevom, napjev je ustaljen, nije podređen tekstu, česta su ponavljanja. U pogledu sadržaja i načina izlaganja teksta uspavanka se u gradskim sredinama nije mnogo udaljila od seoske. Znatnije razlike postoje u tonskim odnosima napjevâ. Raznovrsnost u vrstama stiha i metroritamskim obrascima napjeva postoji i na selu i u gradu. Autor posebno izlaže poteškoće i mogućnosti u za-

pisivanju uspavanki zbog intimnosti sadržaja njihovih tekstova.

Kraća izlaganja upozoravaju na osnovne značajke pjesama za zabavljanje djece — a) tepanje, cupkanje, prva pouka i šala (napjevi br. 231-288), b) brojačice, igre (289 -295) i c) napjevi koje su djeca primila vjerojatno preko zabavišta i škole (296-316).

U posebnim napomenama uz tekstove dječjih pjesama iz Bosne i Hercegovine Ljuba Simić postavlja dvije osnovne grupe: A) uspavanke (»đetinje uz bešiku«, »uz koljevku«) i B) zabavne (»đetinje za zabavljanje«, »uz igru«). Tekstove uspavanki razvrstava prema njihovim sadržajima u osam skupina: uvjeti pri rođenju, krojenje košuljice, pravljenje kolijevke, zaštita od svakog zla, o snu, želje za budućnost, uspavanke sastavljene od nekoliko sadržaja, »ilahije« — pobožne pjesme Muslimana, koje se u relativno novije doba pojavljuju kao uspavanke. Pjesme za zabavljanje djece raspoređuje u tri skupine: 1) šala i pouka, s podskupinama: a) tašunanje, cupkanje — cucanje, b) šaljive zgode i nezgode, c) o sreći i vrednoći (o vrijednostima), d) čobanin i njegovo stado, 2) »brojke«, »brojalice«, brojačice i 3) igre.

Autorica je obradila građu koja zajedno s varijantama obuhvaća 570 primjera. U izlaganju materijala najprije iznosi čitavu pjesmu jednog motiva određene teme, a u varijantama daje samo one stihove koji su drukčiji, ali u biti sličnog sadržaja i stihove koji su produžeci osnovne pjesme. Varijante se često međusobno razlikuju samo po početnim stihovima »... koji su u uspavankama ili u znaku tepanja, što je češće, ili su to stihovi koji nas uvode u glavnu sadržinu pesme«. Ljuba Simić upozorava i na činjenicu da se u tekstovima uspavanki u većini slučajeva majka obraća sinu (više od 180 primjera), a samo u 21 primjeru kćeri. Nasuprot tome u pjesmama za zabavljanje podjednako su zastupljena muška i ženska djeca. Tekstovima uspavanki dodan je i popis pjesama po sadržaju prema prije izloženom redoslijedu, a svaka je pjesma navedena svojim prvim stihom.

U popisu pjevača — kazivača navode se i brojevi napjeva i tekstova koje su izveli. Popis sadrži 243 pjevača — kazivača, od toga 20 djece do uključivo 12 godina, jednu skupinu čobana, skupinu odraslih kazivača i dvije skupine djece. Tome popisu dodan je abecedni popis mjesta, 234 lokaliteta napjeva uz redne brojeve napjeva iz tih mjesta.

Pregled tonskih odnosa napjeva donosi popis ljestvica i tonskih nizova, i to: dijatonskih, dijatonskih s labilnim stupnjem, kromatskih, anhemitonskih i neodređenih. U posljednje su uključeni i napjevi što se izvode stalno samo tonovima iste visine. Ukupno ima 79 različitih ljestvica, odnosno tonskih nizova. Arapski i rimski brojevi označuju stupnjeve iznad kojih se nalazi polustepen.

Obrasci metra i ritma napjeva (metroritamski obrasci) razvrstani su prema vrstama stihova i trajanju slogova riječi u pjevanom tekstu, polazeći od prvog sloga osnovnog melostiha i od kraćih notnih vrijednosti prema dužim. Uz te obrasce navedeni su redni brojevi njihovih napjeva, izometričkih i heterometričkih. Taj pregled donosi 102 obrasca.

Pregled melopoetskih oblika pokazuje da u napjevima uspavanki ima najviše oblika kratkog napjeva, i to ustaljenih napjeva uz nešto malo neustaljenih. U oblicima dugog napjeva melostrofa nastaje od više melostihova, ponavljanjem članaka melostiha i dodavanjem pripjeva. U pjesmama za zabavljanje djece nalazimo gotovo isključivo oblike kratkog napjeva. Redaju se primjeri ustaljenog napjeva (izometričkih i heterometričkih stihova), zatim primjeri neustaljenog napjeva i četiri primjera oblika dugog napjeva. Brojalice (brojačice) i igre izvode se oblicima kratkog napjeva. U napjevima koje su djeca vjerojatno primila preko zabavišta i škole redaju se najprije oblici kratkog napjeva, a zatim i oni dugog napjeva.

Raznovrsnost melopoetskih oblika uspavanki vrlo dobro ilustrira napjev br. 209. U pjevanom tekstu ponavlja se drugi članak deseteračkog stiha (*Nina, buba, u beši goluba, u beši goluba*). U metroritamskom obrascu taj je napjev jednak napjevu vrlo poznate narodne pjesme iz NOB *Ide Tito preko Romanije, preko Romanije* (usporedi *Zbornik partizanskih narodnih napeva*, Beograd 1962, str. 14. — dva zapisa C. Rihtmana). Zapisi napjeva partizanske pjesme i prije spomenute uspavanke razlikuju se jedino u položajima taktnih crta (u partizanskoj imamo taktove 4/4, 3/4, i 4/4, u uspavanci 4/4, 5/4 i 2/4). Melodijske krivulje prvih dvaju taktova i drugog napjeva veoma su slične.

U tabelama melopoetskih oblika uspavanki, u drugoj skupini oblikâ dugog napjeva, pažnju čitaoca privlači prikaz melopoetske strukture uspavanke u kojoj se u pjevanom tekstu nakon cjelovitog deseteračkog stiha ponove samo prva dva sloga drugog članka tog stiha (*Lila, buba, san te prevario, san te*), napjev br. 198. U tabeli su strukture teksta i napjeva tog primjera označene kao jednake — A $a_{2/3}$, A $a_{2/3}$. Autor zbirke je u predgovoru s pravom istaknuo da je u pjevanim uspavankama prevaga na napjevu, ne na tekstu »... jer jedino napjevom majka može da djeluje na dijete« (str. 20). Uz takvo polazište smatram da se u notnom zapisu napjeva br. 198 strukture teksta i napjeva ne podudaraju, one su veoma različite (vidi priloženi notni primjer).

Iznad notnog crtovlja označio sam gotovo identično ponavljanje lako uočljivog glazbenog retka. Struktura napjeva, dakle, glasi A A_v. Svaki glazbeni redak obuhvaća šest slogova pjevanog teksta, bez obzira na strukturu teksta, gdje su uz deseterački stih (4,6) dodana prva dva sloga drugog članka tog stiha A $a_{2/3}$.

Uz tabele melopoetskih oblika valja upozoriti i na tehničke tiskarske greške. U pregledu oblika dugog napjeva uspavanki sheme strukture napjeva nalaze se na mjestu shema strukture teksta, a sheme strukture teksta pod najavljenim strukturama napjeva (str. 245). U pregledu oblika dugog napjeva u pjesmama za zabavljanje djece pogreške su u redoslijedu rednih brojeva napjeva. Pravilan je redoslijed: 286, 287, 285, 288.

Zbirka donosi indeks incipita, pregled početaka napjeva od najnižih početnih tonova prema višima, popis napjeva prema početnim stihovima abecednim redoslijedom uz navedene redne brojeve napjeva i teksto va — i redoslijed izlaganja svih napjeva ove zbirke uz paralelno navedene redne brojeve tekstova tih napjeva. Velika je šteta što ova zbirka nema informativnog sažetka na jednom od svjetskih jezika. Kao završno upozorenje na mnoge izvanredne tekstove navodim početne stihove dviju uspavanki.

Majka sina u gori rodila,
'čelica ga medom zadojila,

(Tekstovi A-I, 2 a)

Nini, sine, ninala te majka,
ninala te i uspavala te.

(Tekstovi A-III, 23)

Jerko Bezić

Vinko Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice, Za tisak priredio Zvonimir Bartolić, SIZ kulture i informiranja Zelina, Zelina 1979, 292 str.

Objavljena tri godine nakon autorove smrti, zbirka je prva knjiga novozapočete Biblioteke kulturne baštine Zeline i okolice, koju su uredili prof. Ivan Valentaković i prof. Zvonimir Bartolić, koji je popratio zbirku studijom o dru Vinku Žgancu i njegovu radu.

Zbirka obuhvaća 170 Žgančevih zapisa napjeva, koji su rezultat njegova etnomuzikološkog istraživanja u zelinskom području 1946, 1947. i 1973. godine, kao i 42 zapisa Franje Ks. Kuhača, dva zapisa Ivana Valentakovića i jedan zapis Vilka Žapčića. Raznovrsna građa zbirke podijeljena je prema sadržaju tekstova pjesama u skupine ljubavnih, svatovskih, obrednih i žnjačkih popijevaka, nakon kojih slijedi skupina djevojačkih kletvi, prokšenjačkih, vilinskih i mitoloških popijevaka, zatim razne popijevke, starinski hrvatski plesovi, kola i marševi, popijevke različitih sadržaja (među kojima se nalaze i pjesme koje bi se sadržajem mogle uvrstiti u prethodne skupine, npr. žnjačka, betlehemarska i uskrsna) i na kraju popijevke iz Kuhačeve, Plohlove i Andresove zbirke pjesama.

U zbirci je za svaku pjesmu donijet tekst zapisan prvo u obliku u kakvom se izvodi prilikom pjevanja (s ponavljanjem i umecima) a zatim čitav tekst bez ponavljanja. Uz zapise melodija, koje su transponirane na zajednički završni ton g^1 (uz koji je dosta neredovito obilježena i originalna visina završnog tona), nalaze se oznake za tempo izvođenja (ne uz svaki napjev), za strukturu melostrofe i broj slogova u svakom melostihu. Prije zapisa navedeno je ime pjevača, svirača ili kazivača, mjesto i godina njegova rođenja, a neposredno nakon toga Žgančeve bilješke i kraći komentari, u kojima osim podataka o podrijetlu pjesme, objašnjenja manje poznatih i dijalektalnih riječi, autor zbirke iznosi vrijedne dopune o načinu izvođenja te opisuje prigodu i običaj uz koji se dotična pjesma ili svirka izvodi.

U knjizi je nakon građe tiskan Žgančev članak *O mojem zapisivanju hrvatskih pučkih popijevaka u Zelini i okolici godine 1946., 1947. i 1973.*, u kojem autor iscrpno navodi podatke o sastavu i repertoaru ogranaka Seljačke sloge iz sedam mjesta zelinskog kotara, koji su nastupili 29. VI. 1946. na Smotri hrvatskih narodnih pjesama u Zelini. Pored izvještaja o terenskom radu u 1947. godini, napomena o glazbenim obilježjima građe, popisa narodnih plesova, kola i glazbenih instrumenata te prikaza Kuhačeva istraživačkog rada u Zelini, u članku se ističu Žgančeva zapažanja i mišljenja o razvoju stila narodnog pjevanja i o promjenama nastalim u tekstovima i načinu izvođenja ophodarskih pjesama.

Korisno je što Zganec, osim građe koju je sâm prikupio za ovu zbirku, ukazuje na ostale poznate izvore folklorne glazbe Zelinskog prigorja — uz zapise iz Kuhačeve, Plohlove i Andresove zbirke pjesama koji su uvršteni u ovo izdanje donijet je popis pjesama iz Jertovca koje su objavljene u Žgančevim *Narodnim popijevkama iz Hrvatskog zagorja* (JAZU, Zagreb 1950), dok su ostali zapisi u rukopisu pohranjeni u Zavodu za istraživanje folklora u Zagrebu. Uz navedene izvore ističe se preko 100 još neobjavljenih zapisa folklorne glazbe iz okolice Zeline prof. Slavka Jankovića, čiji je rukopis otkupio bivši Fond za unapređivanje kulturnih djelatnosti općine Zelina, a namjera je izdavača da ih objavi u drugoj knjizi Biblioteke kulturne baštine Zeline i okolice kako bi upotpunili sliku o folklornoj glazbi Zelinskog prigorja.

U prilogu zbirke nalazi se abecedno kazalo pjesama po prvom stihu i abecedno kazalo pjevača. Nažalost, izostali su pregledi tonskih nizova, metroritamskih obrazaca i melopoetskih oblika, kojima je Žganec inače redovito opremao svoje zbirke.

Grozdana Marošević-Brnetić

Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, XXII, 1980, 1-4, Incochata a **Zoltán Kodály**, Akadémiai Kiadó, Budapest 1980, 487 str.

Knjiga (opsega 483 stranice) vrlo je bogata raznim muzikološkim studijama. Sadrži petnaest studijskih priloga, tri dokumentarna rada i devet prikaza. Studije se mogu prema problematici svrstati u nekoliko grupa. — A) *Etnomuzikološka problematika* obrađuje se u ovim člancima: 1. János Kárpáti, *Mit i realnost u teoriji kineskog tonalnog sustava.* Preispitujući paralelno mitske i historijske izvore o postanku teorije kineskog tonalnog sustava u odnosu prema poznatim povijesnim činjenicama o pojedinim relevantnim folklornim glazbalima, od kojih su neka i danas sačuvana, autor je uočio tri problema. Prvo, premda mit govori o postanku tonalnog sustava Lü-Lü (3. st. p. n. e.) u vezi s izrađivanjem cijevi za višestruko aerofono glazbalo (što potvrđuje i dopunjuje matematička teorija iz 1. st. p. n. e.), zanemarena je činjenica da ta teorija praktički ne vrijedi za svirale zbog visine tona, koja nije određena samo dužinom i promjerom zračnog stupca, već i snagom puhanja i ambažurom. Kao drugi problem navode se kontradiktorna imena tonova sustava Lü, koja dijelom nose imena zvona a dijelom cijevi. Autora to upućuje na neki određeni proces, koji bi se morao potvrditi u ispitivanju odnosa sustava Lü prema suvremenim praktičnim glazbalima. Treći je problem proizašao iz izvora (18. st.) koji dopunjuje prva dva problema podatkom da je temeljni ton sustava određen prema zvuku vlastitog govora mitskog junaka. Kao riješenje za prvi problem autor zastupa hipotezu da su fizičko-matematski fenomeni, iskušani na žici, umjetno transplantirani na svirale. Takva postavka potkrijepljena je povijesnim izvorima o instrumentu tipa citre »Chin« iz 3. st. p. n. e., kao i tipom citre »Jiun« iz dinastije Chou, koji se izričito upotrebljavao za određivanje visina tona zvona. Instrument današnjice koji je sačuvao ideju kvintne derivacije (što je posljedica skraćivanja ili produživanja žice ili svirale za trećinu) jesu usne orgulje iz kineskog perioda T'ang (7 - 9. st. n. e.). koje je preuzeo japanski carski dvor. Iz tih činjenica autor izvodi zaključak da je Lü, kao umjetni instrument i kao standard, realno nastao prema modelima tri stvarna glazbala, postupkom apstrahiranja iz njih. Mitsko-kultni model je očito najstariji kineski instrument, zvono. Formalni strukturni model dobio je od usnih orgulja, dok su se konačne dimenzije, matematičke konstrukcije, razvile prema modelu žičanog glazbala jer je to bilo jedino prikladno sredstvo za iznalaženje čistih tonalnih odnosa. Iz tog objašnjenja jasan je i odgovor na problematična, kontradiktorna imena članova sustava Lü. Rješenje za treći problem dimenzioniranja temeljnog tona sustava, tj. Lü svirala prema ljudskom glasu, autor nalazi u specifičnim melodijskim osobinama kineskog govornog jezika. Fonetski fenomeni i dokumenti pružili su autoru argumente za hipotezu da se mitski motiv o postanku temeljnog tona sustava prema govornoj intonaciji ne odnosi na apsolutnu tonsku visinu, već samo na odnose intonacijskih razina koji vladaju u kineskom jeziku. Autor smatra da odnose treba primarno interpretirati kao estetski faktor jer to osvjetljava antropocentrički stav kineske glazbene kulture. — 2. Mária Domokos, *Genealogija rakočijevske pjesme.* Autorica u članku izlaže kratak pregled istraživanja te vrste pjesme i želi ukazati na probleme koje bi trebalo nadalje istraživati. Izvršena istraživanja otkrila su najstarije napjeve rakočijevske (Rákóczi) vrste pjesme već u 17. stoljeću u nizu religioznih izvora kao što su: *Vietórisz Codex, Kájoni Codex* i *Lyra Coelestic* Görgya Náraya. Ustanovljena je široka geografska rasprostanjenost i vrlo raznolika funkcija; od tužbalice, preko instrumentalne plesne melodije do crkvenih himni. Zaslugom više sakupljača (Kodálya, Horvátha, Kissa i Bartóka) sačuvani su i folklorni napjevi također vrlo različitih funkcija (svadbene, skelarske, studentske pjesme i naricaljke). Autorica posebno ističe instrumentalni tip rakočijevske pjesme, kojim se svojevremeno bavio Bartók. Iznosi se Bartókova interpretacija da instrumentalna koračnica koja je nastala iz rakočijevske note vuče porijeklo

iz tipa arapsko-perzijske melodije koja je u Rumuniji dominantna i poznata kao »cântec lung« (dugačka pjesma). Novija istraživanja pokazuju da Bartók nije bio upoznat s mađarskim primjerima, prema kojima se može jasno razlikovati instrumentalni tip koračnice rakočijevske pjesme od drugih melodijskih tipova koji pripadaju rakočijevskoj vrsti pjesme. Danas je poznato da se ta vrsta rakočijevske pjesme prostire mnogo šire — u Mađarskoj, Poljskoj, Slovačkoj, Moravskoj i Hrvatskoj. Autorica pledira za razlikovanje dvaju odvojenih značenja rakočijevske pjesme: instrumentalne i cijele porodice rakočijevske pjesme s nekoliko karakterističnih tipova. U zaključku iznosi mišljenje da prema ranijim pojavama rakočijevske pjesme, koje obiluju strofnim formama, i prema njihovoj velikoj rasprostranjenosti izgleda nevjerojatno da su se te vrste mogle razviti iz slobodno strukturiranih »cântec lung«, tj. dugačkih pjesama — 3. Katalin Paksa, **Sustav ukrasa napjeva iz šestog sveska Corpus Musicae Popularis Hungaricae.** Analizom ornamentacije 14 tipova napjeva te velike zbirke, izvršenom u prvom dijelu članka, autorica uspijeva identificirati općenite karakteristike ornamentacije pojedinih tipova. Pravila tipičnog ornamentiranja koja je moguće izvesti iz različitih varijanti sažeto se iznose u drugom dijelu studije, u nekoliko manjih cjelina. To su zaključci o mjestu ornamenta unutar strofe, o odnosu taktne podjele i broja slogova, o odnosu ornamenta i akcenta, ornamenta i ritma, o strukturi rasporeda ukrasa unutar strofe, o melodijskim karakteristikama ukrasa kao i o odnosima između vokalne i instrumentalne ornamentacije. — 4. Ilona Borsai, **Metrika i melodija koptskih Théotokija** — B) Nekolicina studija ove skupine obrađuje **probleme datiranja skladbi i utvrđivanja biografskih činjenica.** — 1. István Homolya, *Problem datuma rođenja Bakfarka.* — 2. Philippe A. Autexier, **Pogrebna masonska oda (Maurerische Trauermusik) W. A. Mozarta.** — 3. Judith Cohen, **Munus ab ignoto.** — C) **Problematikom kompozicijskih i stilskih odrednica** bave se ovi radovi: — 1. Márta Grabócz, **Učinak programa na razvitak instrumentalnih formi u Lisztovim klavirskim djelima.** — 2. Éva Pintér, **Novi elementi vokalnog stila u prvoj polovici 17. stoljeća** (Monteverdi i njegovi suvremenici). — 3. Zoltan Roman, **Granice romantičke eshatologije u glazbi i literaturi: od Bayrona i Berlioza do Mahlera i Kafke** — 4. László Somfai, **Planiranje opusa i obnavljanje kod Haydna.** — D) Skupina **radova raznovrsne tematike.** — 1. György Kroó, **Godine naukovanja Licht-Albericha** — 2. Malcom Bilson, **Schubertova klavirska glazba i klaviri njegova doba.** — 3. Decsö Legány, **Kodályev glazbeni svijet u dječaštvu i ranoj mladosti.** — 4. Frank Schneider, **Neka metodološka razmišljaija o glazbenoj povijesti 20. stoljeća.** — E) Posljednja skupina sadrži **teme dokumentarnih radova.** — 1. Ferenczi Ilona — Marta Hulková, **Zajednički jednoglasni i višeglasni komadi u gradualu iz Eperjesa i u pjesmarici iz L'ubica (17. st.)** — 2. Kornél Bárdos — Veronika Vavrinecz, **Skladbe Christopha Stolzenberga u Šopronu (prilog o glazbenim vezama između Regensburga i Šoprona u 17 — 18. stoljeću).** — 3. Melinda Berlász, **Mađarski doprinos Međunarodnoj organizaciji za istraživanje folklorne glazbe.**

Krešimir Galin

Dragoslav Dević, Uvod u osnove etnomuzikologije, III deo (instrumenti), Skripta, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, 229 str.

Ovakav priručnik mogu folkloristi, etnomuzikolozi, a najviše studenti pozdraviti sa zadovoljstvom. Skripta predstavljaju kompendij koji obiluje faktografijom o folklornim glazbalima u Jugoslaviji, brižljivo prikupljenom u postojećoj etnomuzikološkoj literaturi. Autor u uvodu određuje pojam narodnog instrumenta, vrste i interpretacije izvora, principe sistematiziranja i klasificiranja glazbala kao i principe i metode njihova istraživanja. Zatim slijedi sustavan prikaz pojedinih tipova i varijanti folklornih glazbala. Informacije o pojedinim glazbalima izložene su prema Hornbostel-Sachsovoj klasifikaciji i prema standardima i preporukama Međunarodnog savjeta za folklornu glazbu (IFMC), kojima je cilj unificirana obrada podataka o folklornim glazbalima u Priručniku evropskih folklornih glazbala. To znači da uz ikonografiju slijede podaci o nazivlju, ergologiji, akustičkim osobitostima, tehnici sviranja, glazbenom repertoaru i društvenoj funkciji. Nakon tako iscrpnog pregleda glazbala, koje obiluje mnoštvom transkribiranih primjera instrumentalne i vokalno-instrumentalne glazbe (što predstavlja izuzetnu vrijednost za studente) autor u završnom poglavlju obrađuje oblike instrumentalnih ansambala u Srbiji. Skripte su opremljene vrlo jasnim crtežima folklornih glazbala a na kraju knjige priložena je i bibliografija organološke literature u Jugoslaviji, koja je preuzeta iz publikacije Tradicijska narodna glazbala Jugoslavije (Zagreb 1975) i dopunjenja novijim radovima.

Ovaj vrijedni priručnik kao i već drugo izdanje sličnog priručnika Zmage Kumer u Sloveniji (premda s drugim pristupom i manje posvećivanja pažnje folklornim glazbalima i instrumentalnoj glazbi), snažan su poticaj za stvaranje sličnih priručnika u Hrvatskoj. Nakon objavljivanja ovih dvaju priručnika poduzeta su u Hrvatskoj istraživanja koja su donijela nove podatke o novim vrstama, varijantama i oblicima folklornih glazbala, do sada nepoznatim u etnomuzikološkoj organološkoj literaturi, što baca sasvim drugačije svjetlo na naš folklorni instrumentarij. Uz potrebne transkripcije reprezentativne za pojedine tipove glazbala i uz njihov karakteristični repertoar, takav bi priručnik mogao udovolijti sve većem zanimanju za folklorna glazbala u Hrvatskoj.

Krešimir Galin

Tihomir Vujičić, Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj. A Magyarországi Délszlávok zenei hagyományai, Za štampu priredio i uredio Milutin Stevanović, Tankönyvkiadó, Budapest 1978, 408 str.

Ovo je prva veća zbirka od preko 300 zapisa folklorne glazbe južnih Slavena hrvatske, srpske i slovenske narodnosti u Mađarskoj. Građa je raspoređena prema jeziku i dijalektima u četiri »varijeteta«: *slovenački, primurski kajkavski, čakavski* i *štokavski.*

U predgovoru autor je ukratko opisao glavna obilježja glazbenog i plesnog repertoara svakog pojedinog varijeteta, konstatirao veze i srodnost s građom sakupljenom na teritoriju SFRJ i ukazao na promjene koje su nastale pod raznim utjecajima, osobito mađarskim, kao i međusobnim utjecajima ovih četiriju varijeteta. Opširnije o pojedinim južnoslavenskim etničkim skupinama u Mađarskoj, o njihovoj folklornoj glazbi i plesu te posebno o glazbenim instrumentima i građi objavljenoj u ovoj zbirci Vujičić izlaže, nažalost, samo na mađarskom.

Nakon skupine napjeva *»slovenačkog varijeteta«* koji je zastupljen s 13 zapisa pretežno dvoglasnih pjesama, *»primurski kajkavski varijetet«* predstavlja 35 notnih zapisa koji se glazbenim obilježjima uglavnom nadovezuju na međimursku folklornu glazbu s prisutnošću utjecaja mađarske folklorne glazbe. Osim triju zapisa svirke (violina), svi ostali notni primjeri zapisi su jednoglasnih napjeva. Građa *»čakavskog varijeteta«* donosi 23 napjeva Gradišćanskih Hrvata koji žive u selima u zapadnoj Mađarskoj uz mađarsko-austrijsku granicu. Raznovrsna glazbenofolklorna građa ovog varijeteta, uz nekoliko primjera koji nemaju izravnih varijanti u folklornoj glazbi okolnih naroda, otkriva elemente novije mađarske »ciganske« glazbe, njemačke (istočnoalpske) i slovačke folklorne glazbe.

Građa *»štokavskog varijeteta«* predstavlja ogranak vojvođansko-

-slavonskog folklornog glazbenog i plesnog stila. Zbog velike brojnosti zapisa građa je podijeljena u sedam cjelina. Prva, *Od kolevke do groba* (46 zapisa), sadrži pjesme vezane uz životni ciklus, između kojih su najzastupljenije svatovske, a druga, *Od jeseni do jeseni* (36), pjesme vezane uz ciklus godišnjih običaja (koledske, vuzmena kola, kraljičke, dodolske, ivanjske . . .). Slijede skupine od 18 pripovijednih (epske, romanse, balade) i 24 lirske pjesme, nakon kojih su u petoj grupi skupljeni melodijski obrasci »kratkih pesama« (14) i »šalajki« (8), zatim »pesme za ples« (7) i na kraju »pripevi, dijalozi, nabrajalice, kafanske (mehanske)« (18). Posebnu skupinu čine zapisi instrumentalne i instrumentalno-vokalne folklorne glazbe uz ples (40), u kojoj su, osim nekoliko primjera svirke na gajdama i dudama, svi ostali primjeri većinom zapisi svirke tamburaških sastava u koje je katkad uključena violina. Posljednja, sedma skupina (33) sadrži »građanske pesme«, nastale pod zapadnoevropskim utjecajima te »pesme poznatih ili nepoznatih autora« koje su skladane »u narodnom duhu«. Već samo nabrajanje vrsta i žanrova koji su zastupljeni u građi »štokavskog varijeteta« ukazuje na svu njenu raznovrsnost, bogatstvo i izuzetnu vrijednost. Posebnoj zanimljivosti ove građe osobito pridonose zapisi onih glazbenofolklornih vrsta i žanrova koji su inače u zbirkama folklorne glazbe manje zastupljeni ili uopće nisu zastupljeni — npr. kavanske i građanske pjesme te notni zapisi-partiture instrumentalne folklorne glazbe.

Osim građe koju je sâm sakupio, Vujičić je u ovoj zbirci upotrijebio i stare fonografske snimke Etnografskog muzeja u Budimpešti s kraja 19. i početka 20. stoljeća (npr. snimci B. Bartóka iz Banata), kao i zapise iz rukopisnih zbirki drugih autora (Marija Kiss, Ivan Horvat . . .). Kako bi zainteresirane uputio na zajednička obilježja građe sakupljene u ovoj zbirci i folklorne glazbe ostalih slavenskih naroda, Vujičić u prilogu donosi 53 notna zapisa pjesama naroda Jugoslavije i 22 primjera pjesama ostalih slavenskih naroda.

Uz notne zapise u zbirci su navedeni podaci o lokalitetu i godini snimanja, o izvođaču i izrađivaču transkripcije, a katkad i kraće autorove napomene o samoj pjesmi (npr. »opštepoznata kajkavska«, »kafanska« i sl). Notni zapisi nisu numerirani, niti su u prva tri varijeteta posebnim podnaslovom razdvojeni u zasebne podskupine, a kako zbirci uz to nedostaju i kazala, nužno potrebna za lakše snalaženje (kazala lokaliteta, pjesama po prvom stihu, plesova i sl.), ovako bogata i heterogena građa, nažalost, ostaje nepregledna. Razlog ovom nedostatku kao i nedostajanje pregleda rezultata stručne muzikološke analize građe vjerojatno je u preranoj tragičnoj smrti Tihomira Vujičića 1975. godine. Ukazivanjem na ove nedostatke nimalo se ne želi umanjiti vrijednost same zbirke, koja je u prvom redu u bogatoj i raznovrsnoj građi koja pruža mogućnost različitog pristupa i dalje etnomuzikološke analize.

Zbirci su priloženi popratni tekstovi: *Sećanje na Tihomira Vujičića* akademika Gyule Ortutayja, *Čitaocima* (na srpskom i mađarskom) Miše Mandića, kao i osvrt (na ruskom, njemačkom i engleskom) na ovu zbirku Milutina Stevanovića.

Grozdana Marošević-Brnetić

Soňa Burlasová, Ej, prišli sme, prišli sme na pole družstevné. L'udová piesňová tvorba s tematikou jednotných rol'níckych družstiev, Príroda, Bratislava 1980, 236 str.

Interes S. Burlasove za suvremene folklorne pojave, i osobito njeno istraživanje pjesama s društvenom tematikom, nakon rada **K problémom genézy, funkcie a štýlu l'udovej piesne s družstevnou tematikou (Slovenský národopis 12, 1964, s. 3-67)**, ovoga su puta urodili zbirkom

napjeva i studijom o folklornoglazbenom stvaralaštvu u poljoprivrednim zadrugama u Slovačkoj. Od 400 primjera zadrugarskih pjesama, koje su dijelom autorica, a dijelom drugi slovački istraživači sakupili u razdoblju od 1951. do 1978. godine, u ovoj su zbirci objavljena 162 zapisa napjeva. Svaka pjesma u zbirci predstavljena je notnim zapisom samo jedne melostrofe napjeva, transponiranim na zajednički završni ton g^1, zapisom cjelovitog teksta pjesme, detaljnim podacima o mjestu i datumu istraživanja, o pjevaču, zapisivaču, kao i posebnim bilješkama uz, primjerice, napjeve preuzete iz tradicijske folklorne glazbe, uz melodijske varijante i sl. Nakon zbirke napjeva slijedi popis pjesama po prvom stihu, i to prema njihovu redoslijedu u zbirci i prema abecednom redu.

Zapisi pjesama u zbirci podijeljeni su prema sadržaju tekstova pjesama, odnosno prema temama u šest skupina. Prva sadrži kronološki najstarije pjesme, nastale 50-ih godina, u razdoblju osnivanja gospodarskih zadruga u Slovačkoj. Njihov sadržaj odražava odnos zadrugara prema promjenama koje im je donio nov način rada i života. S jedne strane izražen je pozitivan stav prema zadrugama (primjerice, isticanjem olakšica koje je donio zadružni rad), s druge strane pak kritika novih društvenoekonomskih prilika, koja se odnosi, primjerice, na niske prihode zadrugara, propuste u organizaciji rada i sl. Pjesme druge skupine sadržajem su povezane uz kraj gospodarske godine i ocjenu rezultata rada, a namijenjene su izvođenju prigodom godišnje skupštine. Iako u sadržajnom i oblikovnom pogledu pokazuju određenu ukalupljenost, primjerice, u uvodnim pozdravima prisutnih na početcima pjesama i u isprikama zbog strogosti kritike na završecima, pjesme ove skupine izražavaju i aktualne, konkretne probleme u protekloj godini i time su namijenjene izvođenju u pojedinačnim, određenim prilikama. Napjevi ove grupe pjesama oblikovani su, u odnosu prema tradicijskoj folklornoj glazbi, novijim sredstvima glazbenog izraza. Nakon treće grupe pjesama, u kojoj su obrađeni aktualni problemi zadrugara, slijede pjesme u kojima je izražen odnos zadrugara prema svojim rukovodiocima — od prijateljskog odnosa, preko kritike, do oštrijih osuda njihovih propusta. Slijedi skupina pjesama za žetvene svečanosti, koje su u glazbenom pogledu povezane s tradicijskom folklornom glazbom (većina napjeva preuzeta je uz neznatne promjene iz starijih žetelačkih pjesama). Posljednja, šesta grupa sadrži različite pjesme o seljačkim zadrugama. To su lirske pjesme različita sadržaja koje se, poput pjesama iz prethodne skupine, glazbeno nadovezuju na starije slojeve folklorne tradicije.

Uvodna studija otkriva autoričin složen i višestran pristup proučavanju i prikazivanju pjesama slovačkih poljoprivrednih zadruga. Burlasová kvalificira glazbenopoetsko stvaralaštvo zadrugara kao jedan od oblika suvremenog folklora u Slovačkoj, navodeći za svaku pojedinu kategoriju folklornosti (usmenost, kolektivnost, varijabilnost, anonimnost itd.) potvrdu u načinu života ove vrste vokalne glazbe. Pjesme poljoprivrednih zadrugara relativno su nov oblik folklorne glazbe, što ne isključuje, kako ističe autorica, postojanje već određene tradicije ove vrste. Pojedina obilježja postala su »tradicijska« u ulozi i utjecaju koji imaju u nastajanju i oblikovanju novih primjera zadrugarskih pjesama.

Burlasová posebno govori o glazbenom stilu ovih pjesama i o njegovu odnosu prema starijoj, tradicijskoj folklornoj glazbi. Neki napjevi, osobito oni iz posljednje dvije skupine, izravno se nadovezuju na starije slojeve folklorne glazbe, neki su oblikovani novijim glazbenim sredstvima, dok većina njih pripada prijelaznim oblicima, u kojima su prisutni i elementi starijih slojeva folklorne glazbe, koji se, udruženi s novim sredstvima glazbenog izraza, mijenjaju i prilagođavaju novoj te-

matici, glazbenom ukusu i potrebama njihovih nosilaca.

Autorica dotiče i problem napjeva kao sredstva za oblikovanje teksta, odnosno ulogu i utjecaj glazbenih elemenata u oblikovanju tekstova pjesama. Detaljno se zadržava na tematici tekstova pojedinih skupina pjesama, čije sadržaje smatra ujedno i dokumentom o preobrazbi slovačkog sela u gospodarskom i političkom smislu, o promjenama u načinu života seljaka, o njihovoj kulturi kao i o konkretnim, svakodnevnim pitanjima i problemima.

U valoriziranju objavljene građe Burlasová uzima u obzir različite aspekte iz kojih joj se može pristupiti kao izvoru informacija — osim što je primjer suvremenog folklornog stvaralaštva, kojemu se u istraživanju može višestruko pristupiti, građa je u određenom smislu i ogledalo današnjeg stanja starije glazbenofolklorne tradicije, a ujedno može poslužiti kao komparativna građa u daljim istraživanjima ove vrste folklorne glazbe.

Grozdana Marošević-Brnetić

Ivan Kachuleff, Bulgarian Folk Musical Instruments, Edited by Walter Kolar, Published by Tamburitza Press, Pittsburgh, Pennsylvania 1978, 24 str.

U knjižici je na osamnaest strana predstavljeno pet aerofonih glazbala (kaval, svirka, duduk, dvojanka i gajda) i dva žičana instrumenta (tambura, gadulka) dok su gusle samo spomenute. Na tri stranice likovnih priloga nalazimo dvanaest ilustracija glazbala i svirača (kaval, dvojanka, gajda, gadulka, gusle, tambura, zurne i tapan).

Kako je ova publikacija jedna u nizu istog ili sličnog tipa od istog izdavača, moramo je promatrati komparativno. S takvog stanovišta uočavamo kod Kačuleva klasifikaciju instrumenata na duhačke, žičane i udaraljke. Ne primjenjuju se klasifikacija Hornbostela i Sachsa, što je šteta jer bi u takvoj ediciji, koja je namijenjena studentima, jedinstveni klasifikacijski sistem primijenjen u svim izdanjima olakšao rad zainteresiranim studentima. Grupa udaraljki nema finije distinkcije na idiofone i membranofone instrumente. Takav pristup ima za posljedicu da se u svesku ne obrađuju razne vrste čegrtaljki, klepetaljki, klepki i na primjer zvona, za koja sam Kačulev tvrdi »da premda nisu glazbala, narod ih zbog njihove praktične funkcije prihvaća kao 'glazbene' zbog njihovih čistih tonova«. Pritom Kačulev zaboravlja da su za potrebe izrade *Priručnika evropskih folklornih glazbala* svi ti oblici definirani kao folklorna glazbala. Smatram da je takvim ispuštanjem bitno osiromašena informacija o bugarskim folklornim glazbalima, koja bi za studente trebala biti potpuna. To je glavna primjedba koja se može i treba postaviti toj svesci.

Poglavlja o pojedinim glazbalima sadrže osnovne podatke o nazivlju, regionalnoj rasprostranjenosti, o vrsti materijala od kojeg su izrađena. Slijedi opis konstrukcije i podaci o akustičkim osobitostima glazbala. Priloženi su i zvučni primjeri, koji su u tekstu označeni rednim brojem na snimci. Svaki takav primjer uz podatke o nazivu svirke, lokalitetu i izvođaču (ali ne i godini snimanja) dopunjen je i malim komentarom o stilu, metru i drugim glazbenim osobinama. Slijede kraći podaci o društvenoj funkciji i društvenom kontekstu. Diskutabilan je izbor zvučnih primjera jer su izvođači ili članovi folklornih grupa ili članovi Državnog ansambla za folklorne pjesme i plesove. Premda su priloženi i primjeri snimaka s terena, ostaje otvoreno pitanje da li je uputno mješati dvije razine, razinu folklorizma i autentičnog folklora u priručniku za studente, bez potrebnih objašnjenja o specifičnim razlikama folklorne glazbe interpretirane na različitim razinama.

Izuzetan poticaj za razmišljanje o upotrebi i podučavanju folklornih glazbala u našoj sredini predstavlja posljednje poglavlje, koje prikazuje stanje i funkciju folklornih glazbala u Bugarskoj u poslijeratnom periodu, u sklopu pokreta za revitalizaciju folklornih glazbala u artističkim (državnim) ansamblima, uz nužne prilagodbe i transformacije radi izvođenja potpunih harmonija i profesionalne artističke orkestracije. Drugi oblik upotrebe jest uključivanje u obrazovne programe u dječjim glazbenim školama i u sekcijama za folklornu glazbu u Palači pionira kao i na visokoškolskim ustanovama (već prije deset godina u gradu Kotelu, u selu Široka Luka i na fakultetu za folklornu glazbu osnovanom pri Institutu za više glazbeno obrazovanje u gradu Plovdivu).

Takva sustavna briga društva za održanje vlastitih folklornih glazbenih tradicija trebala bi potaknuti naše kulturne i prosvjetne radnike na iznalaženje prikladnih rješenja za sličan problem koji postoji i u nas.

Krešimir Galin

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie, **IV. diel,** Spracoval **Ladislav Galko,** Editio opus, Bratislava 1978, 554 str.

Zbirka slovačkih pjesama čije je objavljivanje započelo još u 19. stoljeću (u Martinu 1880. godine), doživjela je svoje drugo, dopunjeno, kritičko i dokumentirano izdanje u redakciji Ladislava Galka. Četvrta knjiga ove velike i kapitalne zbirke ima dvostruko značenje. Ona je praktički završetak drugog ponovljenog izdanja te velike povijesne zbirke u originalnim okvirima prvog izdanja. Istovremeno, četvrta knjiga s podnaslovom *Dodatky I* predstavlja početak drugog dijela (iduća tri sveska), koji sadrži one pjesme koje nisu bile uključene u originalne priloge za zbirku premda su bile rezultat sakupljačke akcije za tu istu zbirku. Praktički to je prvo izdanje tih priloga gotovo nakon stotinu godina. Jasno je da sve transkripcije u zbirci pokazuju standardnu razinu melografije krajem 19. stoljeća. Koncepcija drugog dijela edicije razlikuje se od prvog. Dok je u prvom dijelu već dvaput objavljene zbirke u cjelini namjerno bio zadržan izvorni slučajni raspored pjesama, u drugom dijelu sve pjesme pojedinih zapisivača objavljene su zajedno. Među njima postoji kronološki red od najstarijih do novijih zapisa. Urednik je radi poboljšanja stanja izvornika poduzeo neke zahvate, koje je jasno naveo i označio u knjizi. Mnogi zapisi izvorno nisu bili potpuni: neke su pjesme bile bez tekstova ili samo s inicipitima tekstova. U tim slučajevima, ako su postojale upute zapisivača na izvore, urednik bi kompletirao pjesme. U slučaju nedostatka pristupačnih izvora i u slučaju strofnih pjesama urednik bi ih opremio prvim stihom. Kad bi nedostajale upute ili bi nesklad pronađenih tekstova s napjevima bio evidentan ili bi nastavak početka pjesme bio problematičan, urednik bi takve primjere opskrbio vlastitim komentarom ili bi opisao specifičan problem zapisa u bilješci. Knjiga opsega od 554 stranice sadrži 700 primjera napjeva što ih je sakupilo 14 zapisivača. Sadrži i abecedno kazalo pjesama, pregled imena zapisivača i predgovor na četiri jezika: slovačkom, ruskom, njemačkom i engleskom jeziku.

Krešimir Galin

Giovanni Battista Bronzini, Accettura — Il Contadino — L'Albero — Il Santo, Congedo Editore, Galatina (Lecce) 1979, 240 str.

Pred nama je knjiga izuzetne vrijednosti, rezultat dubinskog istraživanja jednog običaja u kontekstu, koji polazi od temeljne pretpostavke da nije dovoljno samo *vidjeti* svečanost kao zbivanje izdvojeno iz života, nego da je potrebno *živjeti* svečanost zajedno s njezinim sudionicima. »Maggio« u mjestu Accettura dobio je tako izvrsnu monografiju, koja se nije zadržala samo na opisu zbivanja, obreda, nego mono-

grafiju koja mnogostrano osvjetljava mjesto i ljude, upoznajući čitaoca s protagonistima svečanosti i protagonistima svakidašnjice, skicirajući precizno socijalne i političke sukobe, ekonomske odnose, probleme, pa i lijepe strane života. Bronzini je pratio svečanost u njezinoj ljudskoj i društvenoj dinamici, primjećujući da je svake godine zbivanje drugačije: on običaj ne opisuje, on običaj *priča*, gotovo bismo mogli reći da ga *osjeća* i kao sudionik i kao znanstvenik.

U prvom poglavlju, koje je napisano nakon prvih sudjelovanja u svečanosti (1969 — 1971), želio je registrirati vlastitu participaciju u svečanosti, osjećaj susreta dvaju različitih svjetova; to prvo poglavlje pokazuje se uspjelom skicom, sumarnom informacijom koja čitaoca uvodi u temu i naznačuje mu smjernice tumačenja. Drugo poglavlje iznosi svjedočanstva, zapise razgovora sa sudionicima, korigirajući i dopunjavajući početnu sliku mišljenjima ljudi koji su s običajem srasli. Treće poglavlje daje dokumente, statističke podatke o selu, latinski tekst legende o lokalnom svecu uz čije ime je običaj vezan, općinske dozvole za izvedbu običaja, račune o troškovima svečanosti, podatke o dokumentarnom filmu snimljenom 1969. s Bronzinijevim komentarom, opise dijapozitiva snimljenih iste godine, čak i tehničke podatke o formatu, filmu i opremi.

Četvrto i peto poglavlje donose određenu korekciju metode. Sedam godina kasnije (1976. i 1977) Bronzini je promatrao izvedbu običaja drugim očima, istražujući je kao poseban tip predstave u kontekstu, kao »izraz seljačke civilizacije i narodnu predstavu«. Takav drugačiji pogled dopunjava ranije autorove pozicije, naglašava kreativnu komponentu zbivanja i adekvatnije valorizira ulogu religije. Šesto poglavlje sačinjeno je od tekstova drugih suradnika, od kojih su neki Bronzinijevi učenici, što opet na svoj način doprinosi boljem upoznavanju običaja, pružajući potpuniju sliku. Sedmo je poglavlje dodatak s podacima o sličnim običajima u drugim mjestima iste pokrajine (*Lucania*, danas Basilicata) i s programatskim tekstom koji se zalaže za muzej seljačke civilizacije u toj pokrajini.

Kako sam Bronzini kaže, ova knjiga nije mogla dati čvrstu i uniformnu, vječnu sliku jednog običaja, jer takva slika ne postoji, kao ni takav običaj. Autor je dao svoje viđenje svečanosti u njezinu aktualnu kontekstu, dopunivši to brojnim fotografijama, dokumentima i komentarima drugih sudionika i istraživača.

Ali ova izvanredna knjiga nije samo to — ona po mnogim svojim odlikama može poslužiti kao model ili bar kao poticaj svakom suvremenom promišljenom i sustavnom folklorističkom istraživanju.

Ivan Lozica

Gerda Möhler, Das Münchner Oktoberfest. Brauchformen des Volksfestes zwischen Aufklärung und Gegenwart, UNI-Druck, München 1980, 352 str. + 27 tabli.

Oktoberfest datira od 12. 10. 1810, kada je u Münchenu povodom vjenčanja bavarskog princa Ludwiga organizirano veliko narodno veselje, a prostor na kojem je održano prozvan u čast prinčeve žene Therese von Sachsen Theresienwiese.

Prosvjetiteljskom koncepcijom zamišljen kao »Nationalfest«, manifestacija klasnog i nacionalnog jedinstva s podjednako važnom ekonomskom i zabavno-pedagoškom komponentom, Oktoberfest je tokom 170 godina postojanja doživljavao značajne promjene, ali je do danas ostao autentična pučka svečanost. Iako u suvremenim uvjetima gubi svoj primarno lokalni karakter, Oktoberfest nije postao prvenstveno turističko-industrijska roba i nije pripao pasivnim promatračima koji žele konzumirati »pravu narodnu kulturu«, već se razvio u godišnji običaj (»Festbrauch«) koji u životu stanovnika Münchena i danas zauzima istaknuto mjesto.

Po riječima autorice, cilj ovog fenomenološko-etnološkog rada bio je prikaz stila suvremene pučke svečanosti i međusobnih odnosa nosilaca pojedinih njenih segmenata.

Rad se temelji na veoma opsežnoj pismenoj i slikovnoj građi, čiji je znatan dio prikazan u ovom izdanju, pa omogućava čitaocu detaljan uvid u zanimljivu prošlost Oktoberfesta i u njegove suvremene oblike.

Nakon iznošenja podataka o začecima Oktoberfesta i objašnjenja svog teoretskog pristupa grupi fenomena vezanih uz pučku svečanost, autorica govori o odnosu Oktoberfesta i Zentrallandwirtschaftsfesta, privredne izložbe koja je nekada bila integralni dio Oktoberfesta, a danas je od njega organizacijski i prostorno odvojena. S tim u vezi razlaže odnos kategorija igre i rada. Govori nadalje o organizaciji, nosiocima, elementima, formacijama i formama Zentrallandwirtschaftsfesta kao običaja.

Više od dvije trećine knjige posvetila je autorica iscrpnoj analizi samog Oktoberfesta: konjskim trkama i igrama na konju, gađanju (»Festschiessen«), pokretnim igrama, vrtuljcima i izložbama, objedovanju i zajedništvu sudionika Oktoberfesta, te svečanim mimohodima. Na kraju knjige donosi kratku periodizaciju povijesti Oktoberfesta.

Za nas je svakako najzanimljivije metodološko polazište ovog rada i kategorije kojima se autorica služila pri analizi ovako kompleksnog kulturnog fenomena. Ona naglašava da i psihološko i funkcionalnosociološko objašnjenje pučke svečanosti mogu objasniti samo neke od njenih aspekata. Sama ne želi dati definiciju i objašnjenje pučke svečanosti u cjelini, već karakterizaciju pojedinih njenih elemenata i prikaz njihovih međusobnih odnosa. Preciznije, navodi da će u radu zacrtati put razmatranja pojedinačnih kulturnih fenomena unutar njihove cjeline (»Festkomplex«).

Osnovno je pri proučavanju pučke svečanosti uočiti tri kvalitativno promjenjive i međusobno zavisne funkcionalne cjeline: narod (puk) koji u svečanosti sudjeluje (»teilnehmendes Volk«), sloj organizatora, priređivača, nosilaca svečanosti (»veranstaltende Trägerschicht«, »veranstaltender Organisator«) i instituciju koja svečanosti daje pečat legitimnosti i sa svoje strane određuje njene oblike (»legitimierende Institution«). Konkretne načine njihova suodnošenja autorica je prikazala shematski.

U analizi na razini apstrakcije upotrebljava pojam »Brauchelement« shvaćen kao temeljni element grupe istovrsnih običaja, odnosno običaja bez obzira na njegova kulturna i historijska određenja. Na razini konkretnosti služi se pojmom »Brauchformation«, koji predstavlja konkretni, pojavni oblik pojedinog elementa, uvjetovan kulturom (autorica specificira: religijom, društvenim odnosima, privrednim sistemom) i povijesnim trenutkom u kojem nastaje. Njemu je nadređen pojam »Brauchform«, koji obuhvaća grupu međusobno povezanih formacija, dakle splet elemenata koji u svom konkretnom izrazu oblikuju proučavani običaj.

Kompleksni kulturnohistorijski uvjetovani sustavi ljudskog djelovanja i predmetni znakovi i simboli komplementarno se nadopunjuju, pa su za istraživača običaja jednako značajni. Nasuprot historijskom istraživanju koje ih razdvaja i zato teško rekonstruira društvenu uvjetovanost nastanka i toka pojedinog običaja, ali i nasuprot jednostranom pristupu toj društvenoj uvjetovanosti koji previđa njene specifične kulturne oblike, autorica se zalaže za upotrebu neutralnog pojma »Brauchformation«, pomoću kojeg se kulturom oblikovane radnje, ponašanja i djelovanja mogu promatrati na istoj razini s odgovarajućim slikovnim i predmetnim tvorbama.

A to je put ka cjelovitom objašnjenju suvremene pučke svečanosti — njenih temelja, oblika i perspektiva.

Maja Povrzanović

Srećko Kabalin, Narodno kolo i mesopusni običaji u Novom Vinodolskom, Mjesna konferencija SSRN i Turističko društvo Novi Vinodolski, Novi Vinodolski 1981, 32 str.

Novi Vinodolski poznat je kao sredina koja drži do svojih tradicija i koja je mnoge od njih održala u kontinuitetu do današnjih dana. Da bi se pospješila ta nastojanja, u mjesnoj zajednici osnovan je Odbor za narodne običaje, čiji je osnovni zadatak da radi na očuvanju i zaštiti običaja karakterističnih za Novi Vinodolski. Među najvažnije ubrajaju se mesopusni običaji i uz njih organski povezano narodno kolo.

U publiciranju svojih tradicija Novljani su se uvijek nastojali koristiti vlastitim snagama. I autor ovog rada, Srećko Kabalin, rođeni je Novljan, član Odbora za narodne običaje, inače turistički radnik u Novome. U uvodu iznosi motive koji su ga naveli da napiše ovu »kronologiju i način obavljanja novljanskih narodnih i mesopusnih običaja«. Procjenjuje da u Novome danas živi oko 4000 stanovnika, od kojih je manji dio novljanskog porijekla. Novi dio stanovništva postupno se doseljavao iz okolnih planinskih sela Gornjeg i Donjeg Zagona, Breza, Ledenica, Krmpota, a poslije rata i iz drugih krajeva Jugoslavije. Kabalin smatra da je porodica osnovni društveni segment u kojem se usmenom predajom mesopusni običaji prenose s generacije na generaciju. Kako u ovim novodoseljenim porodicama ni roditelji nisu upoznati s tokom i načinom odvijanja običaja, ne postoje uvjeti da se usmenom predajom prenesu na djecu. Stoga ovu knjižicu Kabalin prvenstveno namjenjuje mlađoj generaciji novog stanovništva.

Moglo bi se očekivati da će iz takova stava proizaći krut, idealiziran model običaja. Međutim, već prvim recima autor dokazuje da ima osjećaja za promjene koje se iz raznih razloga događaju tokom vremena, registrira ih i tumači, čak pretpostavlja moguće promjene u budućnosti. Kao dugogodišnji aktivni sudionik odlično poznaje mesopusne običaje, ali se ne zadovoljava time, već provjerava svoja znanja kod starijih sugrađana, također odličnih poznavalaca i aktera.

Mesopusni običaji u Novome započinju trj četvrtka prije mesopusne nedjelje, a završavaju na »čistu sredu« ili »pepelnicu«, kada se obavlja sprovod Mesopusta, odnosno spaljivanje. Glavni akteri su skupina od dvadesetak mladića, zvanih »mesopustari«, koji su prisutni u svim dijelovima mesopusnih običaja i predstavljaju njihovu okosnicu. Djeluju kao glazbeni sastav složen od različitih duhaćih instrumenata i udaraljki. Autor uz podjelu uloga i instrumenata u mesopustarskoj družini opisuje i njihovu odjeću, neku vrstu uniforme. Kronološkim slijedom opisuju se zatim sva zbivanja i način njihova odvijanja.

Prilikom opisivanja kola koje se igra na mesopusnu nedjelju, ponedjeljak i utorak autor ne ulazi u glazbene elemente i elemente pokreta, jer je to već učinjeno na drugome mjestu (*Spomen-knjiga Narodne čitaonice Novi Vinodolski,* II, Novi Vinodolski 1977). Opisuje zato funkcioniranje kola, od prikupljanja sredstava za troškove kola i pjevača, preko načina odvijanja i pravila ponašanja do glavnih aktera u kolu, »pivača«, »kolovođe« i »natezača kola«. Izvan mesopusnih običaja kolo se izvodi samo u izuzetnim situacijama, kao što je posjet neke važne ličnosti Novome, prilikom proslave značajne godišnjice i sl. Kolo se znade zaigrati i u okviru svadbenih običaja, ali ga tom prilikom igraju samo sudionici u svatovima, bez »pivača«, uz pjevanje skupnih pjesama »ćurumbela«.

Često se postavlja pitanje da li nestručnjaci mogu pouzdano zabilježiti i tumačiti običaje. Rad Srećka Kabalina dobar je primjer uspješne angažiranosti ljubitelja običaja. Novljanski mesopusni običaji toliko su kompleksni da je potreban izuzetan napor i oprez da se upoznaju svi njihovi elementi. Istraživač kojem ti običaji nisu dio njegova vlastitog iskustva stalno je u opasnosti da previdi ili krivo protumači neka pravila ponašanja ili redoslijed i način izvođenja. Kabalin, kao domaći čovjek i aktivni sudionik, ne samo da odlično poznaje običaj već ima i veoma razvijen osjećaj za uočavanje i isticanje svakog iole važnijeg događaja, pružajući pritom pregršt dodatnih informacija, koje pomažu boljem razumijevanju. Stoga će ova knjižica biti neophodno štivo svakome tko se želi uključiti u novljanske mesopusne običaje, a stručnjacima neizostavan priručnik za upoznavanje, praćenje i proučavanje tih običaja.

Stjepan Sremac

Gorazd Makarovič; Slovenska ljudska umetnost. Zgodovina likovne umetnosti na kmetijah, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1981, 432 str.

Nakon niza zapaženih priloga Gorazda Makarovića o pojedinačnim temama seoskog likovnog izražaja pred nama je sada opširan pregled cjelokupne likovne umjetnosti slovenskoga sela, jamačno prvi pokušaj takvog sintetičkog djela u slovenskoj stručnoj literaturi. Taj je pregled autor sastavio na osnovi oko 50.000 evidentiranih nepokretnih i pokretnih umjetničkih predmeta, sačuvanih u njihovoj prirodnoj okolici ili pohranjenih u muzejskim zbirkama. Vremenski raspon postanka predstavljenih spomenika obuhvatio je razdoblje od 16. stoljeća do prvih desetljeća 20. stoljeća, pa tako materijal odražava i vladajuće umjetničke stilove raznih razdoblja: gotiku, renesansu, barok, historicizam.

Opširnoj i raznolikoj građi autor je u obradi pristupio u prvom redu s etnološkog stajališta, promatrajući te umjetničke predmete kao jednu od sastavina onog načina života kojim se živjelo na seoskim gospodarstvima. (Seosko gospodarstvo, »kmetiju«, G. Makarovič shvaća kao osnovnu prostornu, gospodarsku, društvenu i kulturnu strukturu). Iz takvog je pristupa proizašao i autorov kriterij za sistematiziranje umjetničkih predmeta po njihovoj *funkciji,* dakle po položaju i značenju što su ga zauzimali u svakodnevnom životu. Otuda i osnovna podjela cjelokupne građe na pet zaokruženih skupina: likovno oblikovanje: 1. u eksterijeru; 2. u interijeru; 3. pri radu; 4. za osobnu upotrebu; 5. za blagdanske i posebne prigode. U središtu svake od tih cjelina nalazi se, doduše implicitno, čovjek, seljak stvaralac, i njegov odnos prema vlastitom mikrokozmosu i makrokozmosu. Tako je *likovnim oblikovanjem u eksterijeru* autor želio upozoriti na ono oblikovanje kojim je stvaralac korespondirao s okolinom. Građa je podijeljena na poglavlja o portalima, vratima, zvekirima, prozorskim okvirima, rešetkama i kapcima, otvorima za zračenje, dimnjacima, raznim likovno oblikovanim građevinskim elementima, figuralnim i ornamentalnim ukrasima pročelja, oslikanim i figuralno oblikovanim košnicama, različitim obilježjima u prostoru, bunarima, votivnim slikama i figuricama, te nadgrobnim spomenicima. *Likovno oblikovanje u interijeru* usko je povezano s boravišnim prostorom, pa odražava svakodnevnu obiteljsku i rodbinsku sredinu. Tu je autor izdvojio ove skupine umjetnički oblikovanih predmeta: stropove, ognjišta i pribor, peći, svjetiljke, škrinje, ukrasne kutije, zdjelnjake, žličnjake, ormare, stolove stolice i klupe, krevete, zipke, satove, posuđe (drveno, pleteno, keramičko, kameno, kositreno, bakreno, stakleno,) raspela i kućne oltariće, slike (na staklu, drvu, platnu, litografije). U *likovnom oblikovanju pri radu* autor je predočio različita umjetnički oblikovana oruđa i pomagala (vodiri, kolovrati, preslice, tijeskovi, bačve, jarmovi, konjske orme), te ukazao na izraz i odnos seljaka stvaraoca prema pojedinačnim poslovima i radu kao osnovnoj životnoj aktivnosti. Ukrašenim dijelovima odjeće, nakitom, priborom za jelo, pušenje i molitvu, te igračkama autor je pokazao kako se u

likovnom oblikovanju predmeta za osobnu upotrebu odražavaju simboli statusa pojedinca: njegov društveni položaj, dob, spol i sl. U skupinu *likovnog oblikovanja za blagdanske i posebne prigode* autor je smjestio predmete koji su bili u najužoj vezi s održavanjem običaja, svečanosti i drugih kolektivnih događanja na selu (posteljina, ručnici, stolnjaci, pisanice, božićni ukrasi, predmeti uz svadbu, maske i dr.).

Građi sistematiziranoj na taj način autor pristupa dijakronijski, nižući unutar svakog poglavlja pojedinačne predmete kronološki od najstarijeg prema najmlađem. Promatrajući stvaran društveni položaj seljaka u određenom povijesnom periodu, stavljajući dakle čovjeka u relevantne društveno-kulturne koordinate, autor analizira i vrednuje njegovo likovno stvaralaštvo. Time je ovo znalački napisano i bogato ilustrirano djelo Gorazda Makaroviča u prvom redu doprinos etnološkoj znanosti, pa tek onda prilog povijesti umjetnosti. Istovremeno može biti koristan izbor za povijest arhitekture, a inspirativan za urbaniste planere i suvremene likovne stvaraoce.

Aleksandra Muraj

Narodni vezovi Hrvatske. Kroatische Stickkunst. Croatian Folk Embroidery, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1978, 48 str. + 76 tabli.

Narodni vezovi Hrvatske zapravo su ponovljeno izdanje knjige koju je isti izdavač objavio 1973. godine pod nazivom *Vezak vezla* ... Za razliku od prethodne, ova je edicija namijenjena inozemnoj publici; dopunjena je prijevodom svih tekstova na njemački (prevodilac: Charlotte Ivir) i engleski (prevodilac: Janko Paravić) jezik. Prijašnjem tekstu dodano je i poglavlje *Izbor vezova za rad*, u kojem je dvadesetak uzoraka iskazano dijagramom. Neznatno je smanjen broj fotografija (211 u prvom, 197 u drugom izdanju) a knjige se razlikuju i formatom (33 × 24,5 cm — *Vezak vezla* ... 24 × 24 cm — *Narodni vezovi Hrvatske*). U oba izdanja isti su autori: dr Jelka Radauš-Ribarić (*Predgovor*), Blažena Szenczi (*Opis tehnika*) i Mitja Koman (*Fotografije*).

Čitaoce kojima nije poznato prvo izdanje informiramo da knjiga predstavlja priručnik o vezilačkim tehnikama, ilustriran velikim izborom vezenih motiva. Svi su primjeri veziva predstavljeni na autentičnim tekstilnim predmetima, dijelovima nošnje, izabranima iz zbirke Etnografskog muzeja u Zagrebu. Autori i izdavači nisu imali pretenziju da sačine znanstvenu publikaciju o narodnom vezu Hrvatske, već im je cilj bio posve praktičan: željeli su da knjiga posluži kao osnova i uputa za primjenu tradicijskoga veza u suvremenim prilikama. Tako je djelo u prvom redu namijenjeno današnjim veziljama, kojima pruža mogućnost da tradicionalne motive i tehnike primijene na suvremenim materijalima. Uz to, prezentirani primjeri mogu biti inspirativni i za likovne stvaraoce različitih profila.

No, valja naglasiti da su autori, bez obzira na praktičnu namjenu knjige, dosegli i visoku stručnu razinu. To se ogleda u znalački napisanom predgovoru J. Radauš-Ribarić; u studioznom opisu tehnike B. Szenczi i u opisu slika, u kojem je označena ne samo tehnika vezenja i upotrijebljeni materijal već i funkcija predmeta, te lokalitet; u izboru muzejskog materijala, kojim je prostorno zastupljena sva Hrvatska, te, napokon, u kvalitetnoj fotografiji M Komana. Kvalitetom sadržaja knjiga je znatno nadmašila prvotnu namjenu tehničkog priručnika.

Aleksandra Muraj

Tradicionalna stambena kuća (povijesni, etnološki i prostorni aspekti) u zapadnom području SR Hrvatske. Referati sa 29. savjetovanja udruženja Arbeitskreises für Hausforschung, Zagreb 29. 08. – 01. 09. 1978. godine. Restauratorski zavod Hrvatske, Zagreb 1980, 366 str.

Međunarodno udruženje za istraživanje kuće (*Arbeitskreis für Haus forschung*, sa sjedištem u Münsteru, SR Njemačka), održalo je 1978. jedan od svojih redovnih godišnjih sastanaka prvi put u Jugoslaviji, i to u Zagrebu. Na tom je savjetovanju niz stručnjaka iz Hrvatske (etnolozi, povjesničari, povjesničari umjetnosti, konzervatori, arhitekti, urbanisti) održao predavanja o gradskoj i seoskoj arhitekturi s područja zapadne Hrvatske. Materijali sa Zagrebačkog savjetovanja bili su 1979. publicirani u godišnjaku AHF-a na njemačkom jeziku, a sada ih, skupljene u knjizi pod naslovom *Tradicionalna stambena kuća*, ima prilike upoznati i naša čitalačka javnost.

Interes predavača bio je usmjeren na tri regionalna područja, pa se može govoriti i o tri cjeline unutar knjige. Prva cjelina obuhvaća područje Turopolja, Gornje Posavine i Donjeg Pokuplja, druga razmatra grad Zagreb, a treća se odnosi na dio Gorskog kotara i unutrašnjost Istre.

U prilozima prve skupine riječ je o drvenoj arhitekturi. Dok se samo jedan tekst odnosi na kuriju, plemićku kuću gospodarske namjene (Branko Lučić: *Drvene kurije u Turopolju*), ostali se autori bave seoskom kućom toga područja. Etnolozi istraživački su, na osnovi temeljite istraživačke akcije, izvjestili o tipičnom izgledu kuće i naselja, te o uobičajenom načinu života u njima, i to na određenom primjeru (Olga Lastrić: *Selo Bok na obali Save*), odnosno otišli su i korak dalje, pa sastavili tipologiju stambenih objekata s obzirom na organizaciju prostora (Nada Duić — Zorica Šimunović: *Tipologija narodnog graditeljstva Turopolja, Gornje Posavine i Donjeg Pokuplja*). Etnolog konzervator razmotrio je složen, veoma akutan problem zaštite seoskog građevinskog fonda (Ksenija Marković: *Budućnost seoskog graditeljskog nasljeđa*). Svoje viđenje te problematike iznijeli su i arhitekti (Davor Salopek: *Budućnost ruralnog nasljeđa* i Zdravko Živković: *Inspiracija seoskom graditeljskom tradicijom*) valorizirajući vrijednosti te arhitekture i naglašavajući potrebu kontinuiteta tradicionalnog i suvremenog arhitektonskog stvaralaštva. Temu je zaokružio i prilog korisnika jedne stare seoske kuće, prilagođene suvremenim standardima stanovanja. Branko Čačić (*Zašto živim u korablji?*) opisao je što ga je ponukalo da živi u takvoj kući, koju on naziva »korabljom«, kako se u njoj osjeća i što za njega znači.

Gotovo svi autori koji su raspravljali o Zagrebu bavili su se njegovom povijesnom jezgrom. Općeniti pogled na razvoj grada od 16. st. nadalje studiozno je obrađen u prilogu Ive Maroevića *Povijesni i prostorni razvitak grada Zagreba*, a zatim slijede analize pojedinačnih gradskih prostora u određenim vremenskim odsječcima (Nada Premerl: *Tipologija stambene izgradnje na zagrebačkom Gradecu u 18. st;* Gabrijela Šaban: *Kuća kaptolskog podgrađa uz potok Medveščak od kraja 17. do 19. stoljeća;* Jože Ladović: *O tipovima stambenih kuća na Opatovini u Zagrebu*). Drugačiji je pristup Slavka Dakića, koji je pokušao na dijakronijskoj i sinkronijskoj razini analizirati zagrebačku arhitekturu, služeći se kao komparativnim elementima repertoarom znakova i simboličkih formi (*Komparativna semiološka analiza kuće i sklopova u povijesnoj jezgri Zagreba*). I ovoj se skupini pridružuje prilog arhitekta, koji nudi praktična rješenja za stanovanje u starim objektima (Tomislav Premerl: *Stanovanje i mogućnost adaptacije za stanovanje u kućama povijesne jezgre Zagreba*).

Seoskoj arhitekturi Gorskog kotara posvećen je samo tekst Beate Gotthardi-Pavlovsky (*Predajno graditeljstvo i organizacija seoskog stambenog prostora Gorskog kotara*), temeljen na podrobnom opisu i etnološkoj analizi tri određena primjera arhitekture u brod-moravičkom kraju.

Kao uvod u istarsku problematiku služi znalački napisana studija

Beate Gotthardi-Pavlovsky: *Osnovna etnografska obilježja istarskog ruralnog prostora.* Autorica je provela kulturnohistorijsku analizu tradicionalne kulture Istre, dajući tako širi etnološki okvir, u koji je smjestila određene primjere ruralnih arhitektonskih cjelina istočne i zapadne Istre. Ruralnu je tematiku nadopunio i prilog Josipa Miličevića (*Primjer seoskog doma srednje Istre i njegovo funkcioniranje u užoj okolici*) s detaljnim opisom vanjštine i unutrašnjeg uređenja kuće i ostalih objekata na određenom gospodarstvu u selu Hlistići. Osim seoskim, autori su pažnju obratili i gradskim naseljima Istre. Tako je razmotreno stanje u naselju Buje (Vladimir Bedenko: *Buje — revitalizacija i problemi oko toga*), gdje su na temelju prostudiranog građevinskog fonda zacrtani mogući pravci obnove života u staroj gradskoj jezgri. Novi pogled na razvrstavanje arhitekture dugujemo Eugenu Frankoviću, koji je u svom članku *Arhitektura između folklora i stila* pokušao između »urbane stilske arhitekture« s jedne strane i »folklorne« s druge strane smjestiti tzv. »drugi sloj urbane arhitekture«, odrediti mu značajke i razmotriti ga u sklopu konzervatorske zaštite i revitalizacije.

Svi su prilozi opremljeni bogatim ilustrativnim materijalom (fotografije, nacrti, karte, skice, crteži), tek je za žaljenje što fotografije nisu bolje otisnute.

Čini se da su odražavanjem toga znanstvenog savjetovanja u Zagrebu, kao i publiciranjem ove knjige, dosegnuti ciljevi koje su organizatori željeli postići. A to je: omogućivanje uvida u znanstveni rad na istraživanju arhitektonske baštine; naglašavanje potrebe šire društvene akcije na očuvanju te baštine; i napokon, iako ne na posljednjem mjestu, prezentiranje naših domaćih vrijednosti inozemnoj javnosti.

Aleksandra Muraj

Vidak Vujačić, Etos Crnogorke. Tradicionalni oblici i sadržaji u životu Crnogorke, Pobjeda, Titograd 1980, 263 str.

U predgovoru ove knjige autor nam daje do znanja da je to skraćena verzija njegove doktorske disertacije. Taj podatak nije bez relevancije: upućuje nas na zaključak da je riječ o znanstvenom radu. I u najdobronamjernijeg čitaoca ova će tvrdnja pobuditi određena očekivanja glede minimalnih predradnji nužnih za poduzimanje takvog poduhvata, kao što su: definiranje pojmova i njihovih odnosa (tzv. koncepcijski aparat), određivanje metode istraživanja i polaznih pretpostavki (hipoteza). Ali, tu već počinju nesporazumi.

Knjiga koja želi prikazati »osnovna pitanja položaja žene u tradicionalnom društvu Crne Gore«, a ujedno pretpostavlja da je »razmatranje položaja žene u sadašnjosti isključivo vezano sa trajanjem i važenjem tradicionalnih sadržaja i elemenata« (str. 7), morala bi sadržati nedvosmislena određenja ovih ključnih pojmova: tradicija (kao svih sintagmi u kojima se taj pojam pojavljuje); promjena; žena; etos — da navedem tek one neizbježne. Ali, nasuprot boljim običajima, dr Vujačić pušta čitaoca da diljem knjige dešifrira autorove promisli (kao i moguće primisli) pri opisivanju pojedinih pojmova. Kažem opisivanju jer nije moguće govoriti ni o tzv. operativnim, a nekmoli teorijskim definicijama. Primjera radi, pogledajmo što čitaocu stoji na raspolaganju u vezi s pojmom tradicija — tradicionalno. Autor listom tradicionalno izjednačava s patrijarhalnim (vidi npr. str. 7, 17, 31), a budući da nam nije poznato što autor smatra patrijarhalnim, pred nama se pomalja školski primjer cirkularnosti definicije. Na str. 40. napokon nalazimo na stav koji pretendira da konačno razriješi moguće nedoumice čitaoca koji do sada nije ispoljio očekivanu pogađačku vještinu.

»Prema tome, pod pojmom 'tradicionalno društvo' podrazumijevamo jedan veoma složen i dijalektičan pojam, s obzirom na ukupnost njegovih značenja koja se vezuju za određene istorijske periode, za društvene, ekonomske, pravne, institucionalne, običajne, moralne i religijske oblike i izraze koji su inherentni biću etnikona.«

Treba još dugo istrajati u čitanju da nam autor otkrije što se pod pojmom tradicija krije.

»Pojam 'tradicija' ima dva osnovna fundamentalna značenja: jedno su implikacije kontinuiteta i stvaralačkog dijalektičkog prevazilaženja a drugo su posebnosti i specifikacije — značenja vezana za oblike i sadržaje svakodnevne ljudske praktične djelatnosti.« (str. 216)

»Šire shvaćeno, pojam 'tradicija' vezuje se za sve oblasti ljudske djelatnosti.« (str. 217)

No, to nije sve. Usporedi nadalje stranice 41, 167, 219, 235! Kao primjer nejasnog određenja (»obscurum per obscurius«) služi i idući citat:

»Tradicionalni sadržaj bio je jeka prisutna u životu društva i pojedinca, čineći ga ne samo moćnim, time što ga je vezivao za opšte i zajedničko, kolektivno, već uistini ljudskim bićem. Zbog toga se tradicionalno društvo nikada nije moglo do kraja uobličiti, u jedan završeni i konačni sistem, nego je objektivno značio više od toga, u otvorenost društva sa ljudskim likom, koje je podsticalo pojedinca na aktivnosti i dokazivanje sebe i svoje ličnosti, u viša i stvaralačkija uobličenja«. (str. 149 — 150)

Ni drugi temeljni pojmovi nisu bolje sreće; promjena (društvena, kulturna, tehnološka i dr.) predmet je mnogobrojnih etnoloških i sociooloških studija koje se temelje na evropskoj sociološkoj tradiciji E. Durkheima i M. Webera. To nije zamjetno iz literature koju autor navodi na str. 247 — 262. Napomenimo uzgred, većina upotrijebljene literature datira iz pedesetih i šezdesetih godina; najrecentniji datum je 1972. god., iz koje autor navodi četiri - 4 (!) bibliografske jedinice.

Tip kazuistike kojom se autor služi omogućava da s lakoćom apsolvira taj problem (»analizom društveno-ekonomskih procesa, u okviru društveno-ekonomske osnove društva« — str. 33; »odlučujuća je bila ekonomska borba za dijalektičko prevazilaženje raznih negativnih tradicionalizama (patrijarhalizama), njihovih odnosa i situacija« — str. 150 — 151). Slično i u konceptualizaciji žene nije učinjen napor da se relevantno definira glavni predmet ove znanstvene rasprave. Idealne norme proučavanog društva o mjestu i položaju autor uzima kao objektivne datosti, iako se u njegovu izlaganju potkralo podataka koji otvaraju mjesto sumnji u njihovu jednoznačnost (npr. kod Malisora žena ne preuzima prezime muža; kod nekih bratstava predak je žena; »poneke uglednije žene« imaju čak i pravo odlučivanja na bratstveničkim zborovima; nadasve zanimljiva institucija tobelija/virdžina tek se uzgred spominje). Takve indicije valajlo bi uzeti prije kao ishodište, a ne kao kraj »istraživanja«. No, za autorov stav prema ženi karakteristično je da bez izuzetka navodi: »čovjek i žena«.

Riječju, «Neodređenost značenja pojedinih termina, pojmova i iskaza može da dovede ili dovodi, što je samo po sebi razumljivo, do nejasnoće i nerazgovjetnosti, višeznačnosti i višesmislenosti, rasplinutosti i konfuzije.« (str. 207)

Da li da to shvatimo kao samokritiku?

No, poseban koktel svakako predstavlja *Metodologija rada* (str. 17 — 36). Pažljivom čitaocu neće promaknuti ni njegov sastav. Kao osnovni metodološki pristup naglašeno je razumijevanje (hommage M. Weberu koji se u literaturi ne spominje) i pripadni mu instrumentarij (idealni tip, vrijednosna neutralnost). Vu-

jačiću mila aksiologija pojavljuje se u varijanti »Badenske škole« (Windelband i Rickert), također zakrabuljenog lika. No, autora to ne smeta da u nekim navodima izravno proturječi ovom idiografskom usmjerenju i da tako bezbolno ukine čuveni »Metodenstreit« (hvala mu). Nadalje, na više se mjesta svojim autoritativnim izrekama, u prepjevu V. V-a, pojavljuje i filozof Đui (radi li se možda o pragmatistu J. Deweyu?), a svoj dug evolucionističkoj teoriji survivala autor namiruje višekratnim spominjanjem »tradicionalnih ostataka«. Ni kap marksističke retorike nikada ne može škoditi (dijalektička negacija, analiza društveno-ekonomskih procesa, dijalektičko prevazilaženje, i sl.)

Ne želeći posve zagušiti ovaj prikaz marginalijama načelne prirode, osvrnut ću se i na tri, po riječima autora, »relativno samostalne« tematske cjeline iz kojih je sastavljena knjiga. To su: 1.) Tradicionalno društvo: položaj žene; 2.) »Promjeranje« tradicionalnih sadržaja i elemenata u savremene odnose i situacije društvenog i porodičnog života žene; 3.) Etos i tradicija. U sva tri dijela dominiraju opća mjesta i zaključci s karakterističnim »non sequitur«, u raznim varijantama. Vruća je želja prikazivača bila da za čitaoce sačini mali kompendij rečenica i čitavih odlomaka teksta bremenitih besmislom, no kako bi to zauzelo i suviše prostora, citiram nasumce:

> »Intencionalni svijet žene nije stvoren, on se neprestano stvara i izgrađuje stvaralačkom urgencijom za samodokazivanjem sebe i svoje individualnosti. (...) Neintencionalni svijet žene jeste njezin 'drugi' svijet, unutrašnji svijet, koji je nužno cjelovit koliko i nepromjenjiv, od prapočetka do kraja.« (str. 241 — 242)

Quod erat demonstrandum.

Zaključna opaska: vjerojatno autor, pretpostavivši visoku kulturnu razinu čitalaca nije smatrao za shodno da nam objasni konotacije riječi »etos« iz naslova. No, tko ima hrabrosti da sebe izuzme iz tog kruga odabranih i konzultira rječnik pojmova, može saznati ovo: »Etos (grč. éthos), boravište, zavičaj, moralna kakvoća, običaj, navika, određena (uobičajena) praksa, koja time još ne mora biti i na stupnju moraliteta, to se postiže tek kada etos (kao oblik djelovanja i odnos) u sebi sadrži misaoni i razložni kriterij.« (Branko Bošnjak, Filozofija. Uvod u filozofsko mišljenje i rječnik, naprijed, Zagreb 1973, str. 148.)

Misaoni, razložni i ine kriterije Vujačić nam nije izložio. Ostaje nam da posumnjamo u mogućnost prijevoda termina iz naslova s »boravište, zavičaj.« U tom slučaju razmatranje i istraživanje problematike »Boravišta Crnogorke« nosi svu težinu i relevanciju pitanja: »Koja rijeka teče ispod Savskog mosta«?

Lydia Sklevicky

Ivo Furčić, Narodno stvaralaštvo šibenskog područja. I. Šibensko otočje, Muzej grada Šibenika, Šibenik 1980, 384 str. + 46 tabli + 1 karta + gramofonska ploča.

Prema uvodnoj riječi izdavača ova pozamašna i bogato opremljena knjiga prva je od pet predviđenih svezaka koji će nositi zajednički naziv NARODNO STVARALAŠTVO ŠIBENSKOG PODRUČJA. Prve četiri knjige sadržavat će građu (I. - otočka mjesta, II. - mjesta uz obalu, III. - Šibenik, IV. - naselja u zaleđu), a peti svezak studije o prikupljenoj građi. O kakvoj je građi riječ?

U prvoj knjizi najviše je građe o glazbenom folkloru, zapisa usmene poezije i proze, a zatim građe o običajima, nošnji i plesovima (kolima). Zapisi potječu iz deset mjestâ sa šibenskih otoka, a svrstani su abecednim redom imena mjesta: Betina, Jezera, Kaprije, Krapanj-Brodarica, Murter, Prvić Luka, Prvić Šepurina, Tisno, Zlarin i Žirje. Svaka cjelina počinje kratkim tekstom o povijesti mjesta, slijede notni zapisi napjeva, pa tekstovi pjesama (uključujući varijante), a zatim dolaze tekstovi različita sadržaja i opširnosti koje je autor razvrstao u rubrike s naslovima: *Komentari uz tekstove, Običaji, Narodne nošnje, Kazivanja, Kazivanja za smih.*

Komentari uz tekstove nekad doista govore o tekstovima pjesama, a još češće o napjevima, o načinu pjevanja, o prigodama u kojima se pjevalo, o ulozi pjevanja u životu Zlarinjana, te o glazbenim instrumentima. Jedni komentari potječu iz usta kazivača odnosno pjevača i u lokalnom su govoru, dok je druge pisao autor knjige (među njima ima i stručnih tekstova, manjih muzikoloških analiza, koje su kao zalutale u ovu rubriku).

Pod naslovom *Običaji* nalaze se kazivanja otočana o njihovim starijim običajima, donesena također u lokalnom govoru. Prilozi o običajima znatno se razlikuju od mjesta do mjesta, i to po broju tema (običaja) koje obrađuju i po opširnosti. Opisi pojedinih običaja međusobno su odijeljeni podnaslovima, koji najčešće, ali ne uvijek, odgovaraju lokalnim nazivima običaja (npr. *Svati, Ivanja žetvena, Pokladi*). Pretežno su obrađeni običaji životnog i godišnjeg ciklusa, ali nisu ni na kakav način klasificirani, pa ni prema ta dva ciklusa, nego su najčešće ciklusi izmiješani. Najopširnije i neizostavno opisani su svadbeni običaji.

Pod naslovom *Narodne nošnje* za svaki obrađeni lokalitet opisi su sročeni u lokalnom govoru. Vrlo su sažeti, ponekad sastavljeni od samih nabrajanja dijelova odjeće i obuće, prepuni lokalnih naziva nepoznatih većini čitalaca, a bez podrobnijih opisa i objašnjenja. Tu ne pomažu ni značenja riječi koja se nalaze u *Rječniku* pri kraju knjige jer se dijalektalne riječi tumače širim pojmovima izraženim riječima književnog jezika (npr. *škrlet* - vrsta tkanine, *primetaljica* - dio ženske nošnje). Mislim da se u prilogu o nošnji pokazala gora strana upotrebe lokalnog govora u zapisivanju folklorne građe; uz takve opise neophodna su podrobnija objašnjenja i crteži ako se pretendira na razumljivost i dokumentarnost.

Prilozi pod naslovom *Kazivanja* donose različite sadržaje. Najčešće su to iskazi o svakodnevnom životu, o osobnim sudbinama i događajima, a odnose se na zlarinsku prošlost. Neki od priloga podjednako bi se mogli svrstati u druge rubrike (npr. u opise običaja ili nošnje). To pretapanje rubrika, odnosno tema, teško se može izbjeći i kod drugačije organizirane građe; ali organizacija za koju se odlučio autor očigledno nije najsretnija. Tako se npr. o plesovima (kolima) jednom govori u rubrici *Običaji*, a drugi put u *Kazivanjima;* nekad je stavljen podnaslov *Narodna kola* ili neki drugi (*Tišnjansko kolo*), ali se podaci o kolu mogu naći i bez podnaslova.

Slično je i s podacima o glazbenim instrumentima, koji se mogu naći u *Komentaru o tekstovima*, u *Običajima* i u *Kazivanjima*.

Kazivanja za smih, kako kaže naslov, sadrže šaljive pričice, ponajviše mjesne anegdote. Ima ih prilično broj, lijepa zbirka koja odiše inventivnim i svježim humorom, pa se može kazati da je to jedan od vrednijih sadržaja ove knjige. Tim više što naša folkloristička izdanja ne obiluju zapisima tih usmenoknjiževnih oblika.

Iza građe iz svakog mjesta nalaze se podaci o pjevačima i kazivačima.

Knjiga je ilustrirana velikim brojem fotografija, pretežno u boji, koje nesumnjivo pridonose čitateljevu doživljaju ambijenta i folklora šibenskih otoka. Većina na njima prikazanih prizora, osim panorama, rekonstruirana je odnosno pripremljena za snimanje s namjerom da posluži kao ilustracija stanja i zbivanja kakvih više nema u životu. Taj je postupak razumljiv s obzirom na namjenu takvog izdanja, ali bi to ipak negdje u knjizi trebalo objasniti kako neupućeni čitalac ne bi dobio pogrešnu predodžbu o današnjem stanju folklornih tradicija.

Osim fotografija knjiga je opremljena i crtežima glazbenih instrumenata, kartom šibenskog područja i već spomenutim *Rječnikom*, koji je sačinio Božidar Finka. Knjizi je priložena i mala gramofonska ploča s izborom snimaka pjevanja i kazivanja iz svih obrađenih lokaliteta.

U ovoj knjizi svakako je najvrednija bogata glazbena građa, koja je ujedno i stručnije prezentirana od druge građe (uz notne zapise napjeva nalaze se i tonski nizovi i metroritamski obrasci).

Zorica Rajković

Ivan Lovrić i njegovo doba. Referati i saopćenja sa znanstvenog skupa, Odgovorni urednik **Milivoj Čatipović** »Zbornik cetinske krajine«, knj. 1, Sinj 1979, 403 str.

Dvjesto godina nakon smrti Ivana Lovrića, a bio je mladić od dvadeset i jedne godine kad ga je odnijela tuberkuloza, u njegovu rodnom mjestu održan je simpozij koji je konačno osvijetlio njegovo djelo. Sudbina je naime Lovrićeva bila da su ga oštro napadali i kritizirali za njegova kratka života i da su ga nijekali i zanemarivali gotovo dva stoljeća nakon njegove smrti.

Mladi prosvjetitelj, militantno antiklerikalan, bio je napisao kritiku na Fortisovo *Putovanje po Dalmaciji*. U kritici je katkad imao pravo a katkad je griješio. No dao je vrlo mnogo podataka o Sinjskoj krajini i o životu njenih tadašnjih stanovnika — Morlaka. Odlikuje se ta njegova građa prosvjetiteljskim nazorima ali i jednim za tako mlada čovjeka začuđujućim cjelovitim pristupom životu, ljudima, kulturi, folkloru, običajima. Lovrićevi Morlaci su ljudi od krvi i mesa; njihovi običaji nisu prikazani u romantičkom celofanu a njegov prikaz života haiduka Stanislava Sočivice sociološka je studija (Krleža) i prikaz alternativne ekonomike, ekonomike hajdučkog stjecanja bez premca je u našoj literaturi. Simpozij je analizirao i prikazao povijesne prilike, naročito gospodarsko-društvene i političke odnose u sredini 18. stoljeća (Stulli, Kolanović, Pandžić), demografsku situaciju u Sinju u to doba (Bezić-Božanić), užu sredinu iz koje je Lovrić potekao (Soldo, Fisković). Posebno su osvijetljeni Lovrićevi doprinosi, odnosno građa — arheološka (Gabričević), geološka (Sikirica), speleološka (Jalžić), zatim Lovrićev doprinos folkloristici, i to posebno usmenoj književnosti (Bošković-Stulli, Mimica, Kleut), zatim njegov doprinos etnološkom poznavanju Sinjske krajine (Rihtman-Auguštin, Milićević, Culinović-Konstantinović, Bezić, Bonifačić Rožin, Petrić, Vrtovec, Vidović). Prikazane su kritike Lovrića a izrađena je i bibliografija radova o Ivanu Lovriću.

Radovi u ovom zborniku doista su dobro usmjereni prema vremenu kojem je djelovala ova tragična ličnost našeg javnog života i prema njegovu djelu. Tek nakon ovog zbornika moguće je dati pravu etnološku ili socijalnoantropološku ocjenu Lovrićevih pogleda i njegova doprinosa znanju o nama samima i o našoj kulturi.

Znanstveni skup organiziralo je kulturno društvo »Cetinjanin«, koje je i izdalo zbornik. To je zaista lijep primjer odnosa prema baštini i aktivan doprinos suvremenom ljudskom identitetu.

Dunja Rihtman-Auguštin

Rad XXIII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Slavonski Brod 1976, Glavni urednik **Zoran Palčok,** Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb 1981, 346 str.

U zborniku radova 23. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, održanom u Slavonskom Brodu 1976. godine, tiskano je 47 referata održanih uz ovih sedam tema:

1. Narodno stvaralaštvo Slavonije i Baranje, 2. Ustanci i narodno stvaralaštvo, 3. Pristup usmenoj književnosti kao pisanom tekstu i kao izvedbi u društvenom kontekstu, 4. Obredna ora, 5. Problemi tipologije plesova naroda i narodnosti Jugoslavije, 6. Iskustva naših folklornih smotri, sabora, priredaba i radio-televizijskih prikaza folklora — s obzirom na tradiciju, autentičnost i inovacije i 7. Problemi terminologije u jugoslavenskoj muzikologiji.

O folkloru Slavonije i Baranje govori šest priloga. U prvom Milica Bošković-Matić daje pregled likovnih tradicijskih kolektivnih umjetničkih izražajnih mogućnosti stanovništva Slavonije i Baranje — Hrvata, Srba, Mađara i Šokaca (!?) na predmetima dnevne upotrebe. U drugom Jelka Radauš-Ribarić obrađuje zoomorfne i antropomorfne motive na slavonskm otarcima (prilaže 15 fotografija s popisom motiva i mjesta gdje se motiv našao) i zaključuje da otarak kao predmet po svom platnu i crvenom koloritu pripada slavenskom materijalnom i obrednom inventaru u koji se stopilo više kulturnih elemenata što su se kroz dugo kulturno razdoblje pojavljivali na tlu Slavonije. U tom su predmetu narodnog inventara oni ostali prisutni do našeg doba, zabilježeni u šarama hrvatskog likovnog govora Slavonije. Obavještavajući o narodnoj mužičkoj tradiciji područja Slavonske Požege, Dunja Rihtman-Šotrić navodi da tradicionalni narodni muzički instrumenti koje su istraživači na području Slavonske Požege vidjeli, čuli, snimili ili o njima dobili osnovne podatke, pripadaju grupi idiofonih, aerofonih i kordofonih instrumenata. U četvrtom prilogu Krešimir Galin piše o diplici, jednocijevnoj trstenoj klarinetskoj sviraljci iz Baranje, kojoj je tradicijska izrada i sviranje, kao i navlačenje pipnica u ukrasne svrhe, starija od četiri generacije (nekad su diplice u tom kraju bile raširene, a danas ih svira samo nekoliko ljudi). Prilog Olge Penavin govori o narodnim baladama iz Koroga, mađarske jezične oaze u Slavoniji (sačuvane su stare melodije i jezik 16. stoljeća). U šestom prilogu Voislav Jakoski obrađuje zapis od sedam narodnih pjesama Albanaca prenesenih u Slavoniju. Malo o folkloru Slavonije!

Najveći broj priloga (17) posvećen je temi *Ustanci i narodno stvaralaštvo*. U prilogu *Višestruki kontinuitet i karakter razvitka našeg narodnog pevanja Ustanka 1941.* Dušan Nedeljković zaključuje da imamo »već opšti i celovit pregled, etnogenetsku, etnopsihološku, opštu folklorističku i estetsku društvenoistorijsku analitičku i sintetičku sliku same suštine i dinamičke strukture originalnog razvoja višestrukog kontinuiteta i karaktera narodnog pevanja Ustanka 1941...« O dokumentarno-povijesnoj vrijednosti makedonskih narodnih pjesama s tematikom NOB-a i revolucije piše Simo Mladenovski. Dva priloga posvećena su ženama: *Lik žene u narodnom stvaralaštvu ustanka i revolucije* (Radmila Opačić) i *Realistično i uloga žene u narodnom stvaralaštvu buna i ustanaka* (Nikola Knežević). U prilogu *Folklorno poetsko-muzičko stvaralaštvo kondicionirano emotivnom potrebom grupe u specifičnim situacijama narodnog otpora* H. Polovina, N. Ludvig-Pečar i I. Milaković zaključuju da je u našim narodnim kolektivnim aktivnostima pojedinac u sklopu grupe morao djelovati borbeno, požrtvovno, uvijek izložen napadu anksioznosti i straha, »protiv kojeg se grupa mora braniti, jer bi bila svladana, pregažena«. O nekim motivima i sadržajima partizanske narodne pjesme u Hercegovini piše Milan Bodiroga. Rad Ive Rudana *Ustanak i oslobodilačka borba Istre u usmenom narodnom stvaralaštvu* napisan je na temelju djela građe, jer veliki dio usmenog narodnog stvaralaštva o ustanku i oslobodilačkoj borbi Istre nije zapisan i tiskan, što otežava stvaranje temeljitijih teorijskih zaključaka. U prilogu *Ustanci i narodno stvaralaštvo Rusina* (Vlado Kostelnik) kaže se da su Rusini proživljavali istu ili veoma sličnu sudbinu u svojoj povijesti kao i svi drugi slavenski narodi. Borili su se za svoju samosvijest i slobodu pro-

tiv Mongolo-Tatara, poljske šljahte, turskog ropstva, ugarskih barona, njemačkih grofova, rumunjskih boljara, protiv feudalne eksploatacije uopće. U prilogu *Odjek trinaestojulskog ustanka i borbe protiv fašizma u narodnoj poeziji u Crnoj Gori* (Ismail Doda) pretežno je riječ o partizanskim pjesmama na jeziku albanske narodnosti. U radu *Narodne pesme o ustanku i ustaničkim borbama na jugu Srbije* Momčilo Zlatanović tvrdi da ni o jednom povijesnom događaju na jugu Srbije nije ispjevano toliko lirskih i epskih pjesama kao o ustanku, oslobodilačkom ratu i revoluciji; »ispevan je čitav niz pesama o pozivu na ustanak, ustanku i ustaničkim borbama« a aktualizirane su i mnoge »stare revolucionarne i borbene pesme«, pa tvrdi »da životni nerv ustaničkog folklora nije presečen«, već da proces neprekidno teče, što uvjerljivo potvrđuju i zapisi u novijim zbirkama. Trpko Biševski govori o muzičkim karakteristikama triju partizanskih pjesama. U prilogu *Hajdučka i kleftska ustanička pesma* Miodrag Stojanović zaključuje da pri pažljivom uspoređivanju usmenog stvaralaštva naroda jugoistočne Evrope u intervalima oslobodilačkih borbi, ustaničkih pokreta i buna (Srba, Hrvata, Makedonaca, Grka, Rumunja, Albanaca, Bugara) nalazimo brojne zajedničke crte nastale ne samo po općim zakonima stvaranja folklora u svakom narodu posebno, već i u genetičkim, povijesnim i kulturnim vezama tih naroda kroz stoljeća. Citirane epske pjesme u prilogu *Gradaščevićev ustanak u narodnoj pjesmi* (Đenana Buturović), premda u mnogome različite, »dragocjeno dopunjuju narodnu predaju o bosanskom ustanku pod Husein-kapetanom Gradaščevićem. One sugerišu vitalni sloj prave narodne tradicije o bosanskom ustanku, sloj koji je otporan na sve inovacije i improvizacije«. Nikola Anić piše o nastanku i razvoju narodne, revolucionarne i borbene pjesme *Padaj silo i nepravdo*, koja se pjevala u svim prilikama i u svim uvjetima, imajući značajnu funkciju tokom cijelog NOR-a. O 23 pjesme s tematikom ilindenskog ustanka, podijeljene u tri grupe (prije, za vrijeme ustanka i poslije njega), piše Ivan Kotev, a o samoubojstvu kao motivu u makedonskim ustaničkim narodnim pjesmama Lazo Karovski. U prilogu *Partizanska pjesma u interpretaciji Isidore Sekulić* (Svetozar Piletić) riječ je o zanimljivom eseju Isidore Sekulić (objavljenom u XI. knjizi Sabranih djela), u kojem njezina ocjena partizanske poezije ostaje kao nezaobilazan prilog. Vukoman Džaković piše o spjevu Save Orovića o hercegovačkom ustanku 1875-1876. i kaže da je oduševljenje iz djetinjstva i rane mladosti Orović pokušao iskazati 1936. godine (tada je bio major bivše jugoslavenske vojske) tiskavši sedam pjesama u desetercima pod nazivom *Nevesinjski ustanak* kao navodne zapise narodnog guslara Vučete Orovića.

Četiri priloga posvećena su temi *Pristup usmenoj književnosti kao pisanom tekstu i kao izvedbi u društvenom kontekstu.* U prvom prilogu, *O metodičkom i metodološkom aspektu u pristupu proučavanju narodne književnosti — s osobitim osvrtom na povijest usmene narodne književnosti* (Tvrtko Čubelić), naglašeno je da su i pisana i usmena književnost izraz istog jezika i iste nacionalne kulture, da su je »stvorili pojedinci koji su pripadali istom narodu i da se stvarno radi o jednoj te istoj književnosti«. O tome kako cjelovitije razlikovati narodnu pjesmu piše Marko Terseglav. Nives Ritig-Beljak u članku *Istraživačeva i kazivačeva pjesma* daje prilog metodologiji istraživanja usmene književnosti, a Vojislav Nikčević u prilogu *Da li narod u kolima Njegoševa Gorskog vijenca pjeva epske narodne pjesme* — zaključuje da se za pjesme kola u *Gorskom vijencu* može reći da predstavljaju prijelaz između epskog narodnog i pisanog pjesništva i da se žanrovski mogu najtočnije odrediti kao pjesme »na narodnu«, kao stihovane povijesti kakve je u crnogorskoj književnosti pod utjecajem *Razgovora ugodnog* Andrije Kačića-Miošića naročito pisao Njegoševstric Petar I. Petrović.

O temi *Obredna ora* govore tri priloga. Prvi se bavi nekim etnokoreološkim karakteristikama lazaričkih obrednih plesova u SR Makedoniji (Mihailo Dimoski), drugi ulogom obrednih plesova u svadbenim običajima u srednjem Banatu (Vladimir Mitrović), treći o karnevalima u Leskovcu, u kojem Jovan S. Mihajlović kaže da dramsko narodno stvaralaštvo na jugu Srbije ima svoju dugu tradiciju. Na kraju zaključuje da su poslije II. svjetskog rata pokušali obnoviti karnevale, ali bez uspjeha.

Problemima tipologije plesova bave se dva priloga. Ivan Ivančan iznosi indeks plesnih motiva kola u Slavoniji (navodi 77 naziva kola koji su obrađeni i plesne motive koji ih tvore), a Ravijojla Pavić-Mandić osvrće se na tipove narodnih plesova Bosne i Hercegovine.

Trinaest priloga govori o šestoj temi, koja se bavi primjenom folklora. U prvom prilogu *O tendencijama koje se kod nas u novije doba ispoljavaju u prikazivanju narodnog stvaralaštva* Miroslava Fulanović-Šošić ističe da je potrebno osigurati jedinstven stručni programski pristup tumačenju, pojava, vodeći računa o zadovoljavanju programskih potreba, kao i o potrebi da se najširi krug ljudi upozna s neospornim vrijednostima i tog dijela našeg kulturnog nasljeđa. U prilogu *Aktuelna primjena starinskog folklornog kostima* Marijana Gušić kaže da je krajnje vrijeme da se znalački i stručno pristupi pitanjima o postojanju i prezentaciji našeg folklornog kostima u svim njegovim izvanrednim varijantama. Josip Milićević, govoreći o oživljavanju tradicijskog narodnog stvaralaštva u Istri djelovanjem općinskih smotri i regionalne smotre u Motovunu, misli da će češće izvođenje komponirane glazbe (ozbiljne i zabavne) na podlozi istarskog melosa pridonijeti popularizaciji i revitalizaciji folklornog stvaralaštva Istre. U članku *Dvije slavonske folklorne priredbe u funkciji tradicijske predaje* (Zdenka Lechner) riječ je ne samo o izboru ljepotica u Đakovu i Starim Mikanovcima već i o svemu onom što prati te priredbe, posebno o nošnjama »u kojima se predstavljaju ljepotice a izvučene su iz dubine škrinja i prošlosti i zavrijedile su da ih se za budućnost sačuva sveobuhvatnom dokumentacijom«. Radmila Petrović i Slobodan Zečević, govoreći o narodnoj glazbi i plesovima na smotrama u Srbiji, kažu da smotre u Srbiji nemaju dugu tradiciju (prije rata samo jedna) i da tek od 1960. te manifestacije svoje programe zasnivaju na izvornom folkloru, a najčešće nose naziv »sabor«, npr. sabor trubača u Guči, Svrljiški sabor, Sabor narodnog stvaralaštva u Leskovcu i dr. U članku *Regionalne smotre folklora u Hrvatskoj* Stjepan Sremac kaže da to što su u programima regionalnih smotri prisutne i novije plesne i muzičke tradicije potiče potrebu da se i tom sloju prizna »tradicijska vrijednost«. Tamo gdje to nije učinjeno, treba pristupiti proučavanju i odgovarajućom znanstvenom aparaturom valorizirati. Slijede prilozi *Značaj festivala u mjestu Stražnice za njegovanje i scensko izvođenje folklora* (Petr Novák), *Pregled muzičko-folklornih manifestacija u SR Makedoniji* (Borivoje Džimperski, Kiril Todevski), *Guslarski sabori na Kosovu kao podsticaj održavanja i razvitka narodnog guslarstva* (Dara Vučinić-Varga), *Smotre i festivali i njihov utjecaj na autentičnost, tradiciju i inovaciju u rusinskim narodnim pjesmama i plesovima* (Vlado Kostelnik), *Narodna glazba u radio-programima* (Julijan Strajnar), *Neka iskustva radio-Skoplja u prezentiranju muzičkog folklora s posebnim osvrtom na umjetničku obradu* (Duško Dimitrovski) i *Deset godina festivala dalmatinskih klapa u Omišu*, u kojem Jerko Bezić ističe da će zbornik s tog festivala s oko 200 klapskih pjesama biti koristan doprinos proučavanju glazbene kulture u Dalmaciji, a posebno proučavanju klapske pjesme, koja je u svom »razvijanju kao pojava folk-

lorne glazbe upijala i elemente drugih, veoma različitih izvora«.

Posljednjoj temi posvećena su dva referata. *O terminologiji narodnih muzičkih instrumenata* piše Andrijana Gojković i traži da se stručnjaci dogovore o principima oko izrade nužnog terminološkog rječnika muzičkih instrumenata naroda i narodnosti Jugoslavije. Onufrij Timko piše o sistematizaciji i kodifikaciji muzičkog stvaralaštva ukrajinskog naroda — u zbirci Zenovija Lyska (1967). Na kraju se nalazi osvrt Cvjetka Rihtmana na nedovršenu diskusiju s 15. kongresa SUFJ 1968.

Vrijednost navedenih priloga jest u donošenju građe, bilježenju pojava na raznim područjima i podacima o životu folklornih vrsta.

Ante Nazor

Zbornik od XXV kongres na Sojuzot na združenijata na folkloriste na Jugoslavija, Berovo 1978, Uredile **Lazo Karovski,** glaven urednik i **Goce Stefanoski,** Sojuz na združenijata na folkloristite na Jugoslavija, Združenie na folkloristite na Makedonija, Skopje 1980, 570 str.

Koncem 1981. godine izišao je *Zbornik radova XXV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije,* koji je održan od 25. do 30. rujna 1978. godine u Berovu u SR Makedoniji. Taj jubilarni 25. kongres, održan pod pokroviteljstvom druga Tita, bio je posvećen stotoj obljetnici kresnenskog ustanka, sedamdeset i petoj obljetnici ilindenskog ustanka i trideset i petoj obljetnici II. zasjedanja AVNOJ-a. (Tada je drug Tito odlikovao Savez udruženja folklorista Jugoslavije ordenom bratstva i jedinstva sa zlatnim vijencem »za naročite zasluge u naučnom obrađivanju jugoslavenskog folklora i značajan doprinos njegovoj popularizaciji u nas i u svijetu«.) Kongresu je prisustvovao velik broj stručnjaka, tako da zbornik sadrži 72 referata vezana uz šest kongresnih tema (zbog brojnosti referata šest radova makedonskih folklorista tiskat će se u drugim publikacijama).

Prva tema, kao i na svim prethodnim kongresima, govori o folklornom stvaralaštvu kraja gdje se kongres održava (17 referata). Ovaj je put to bilo maleševsko područje. Referati se bave geografskim osobitostima općine Berovo, govore o samoupravnosti i o transformaciji u makedonskom narodnom stvaralaštvu, posebno maleševskom, o revolucionarnoj makedonskoj ilindenskoj pjesmi, o makedonskim narodnim pjesmama NOB-a, o epskim pjesmama, o svadbenim običajima i pjesmama, o revolucionarnim komitskim maleševskim narodnim pjesmama, o djedu Ilji Maleševskom u narodnoj pjesmi, o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu u maleševskom folkloru, o suvremenom tekstilnom narodnom stvaralaštvu u Maleševu i dr.

Druga je tema bila samoupravnost u običajima, narodnom stvaralaštvu i mentalitetu naroda i narodnosti Jugoslavije (13 referata). Referati se bave životom, običajima i duhovnim tvorevinama Paštrovića, gangama Imotske krajine, narodnim pjevanjem albanske narodnosti, junacima ukrajinske narodne balade, organizacijom zadružnog života u jajačkom kraju, lirskim istarsko-primorskim pjesmama, dramaturško-teatrološkom interpretacijom na kajkavskom tlu, rusinskim narodnim stvaralaštvom, međimurskim narodnim pjesmama, seoskim slavama u srednjem Banatu, partizanskom narodnom poezijom i prozom, narodnim poslovicama i vojvođanskim bećarcem.

Najviše referata (36) govori o trećoj temi: transformacije u narodnom stvaralaštvu i novo narodno stvaralaštvo. Referati su posvećeni transformaciji u usmenom stvaralaštvu, u epskoj pjesmi s temom krvne osvete, u oblikovanju lika žene u muslimanskoj narodnoj poeziji, u tragičnoj baladi, u epskim narodnim pjesmama, u poslovičnom izrazu, u partizanskoj narodnoj poeziji, u natpisima uz karnevalske povorke, u pokladnom teatru Istre i Hrvatskog primorja, u albanskoj narodnoj književnosti, u folklornoj dramatizaciji, u dječjem stvaralaštvu, u »folklornoj« industrijalizaciji, u suvremenim svadbenim običajima srpskog stanovništva u Sarajevu, u ispraćaju sina u vojsku itd.

Ostale teme kongresa bile su: društvena uloga narodnih muzičkih instrumenata (4 referata), narodne sportske igre (6 referata), problemi melografije — vokalne i instrumentalne (2 referata).

I po tematici, i po metodološkom pristupu, i po razini raspravljanja prilozi su veoma raznoliki, ali zanimljivi i korisni.

Ante Nazor

Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu. Etnologija, Nova serija, Sv. XXXIV, 1979, Odgovorni urednik **Vlajko Palavestra,** Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1980, 178 str.

Ovim devedesetim jubilarnim brojem »Glasnika Zemaljskog muzeja u Sarajevu« obilježava se obljetnica znanstvene publikacije u Bosni i Hercegovini — devedeset godina od izlaska prvog broja »Glasnika« i istodobno prvog znanstvenog časopisa. Na stranicama »Glasnika« preko 400 stručnjaka objavilo je svoja istraživanja iz povijesti, arheologije, etnologije, jezika, narodne književnosti i prirodnih nauka obuhvaćajući geologiju, zoologiju i botaniku. Donošeni su i bibliografski pregledi djela o Bosni i Hercegovini.

U ovom je broju objavljeno devet radova. U prvom radu *Nekoliki tragovi balkanskog supstrata u etnogenezi stanovništva Crne Gore i Hercegovine* Špiro Kulišić polazi od konstatacije da o određenom kontinuitetu, kako u saživljavanju, tako i u stapanju, više ili manje poromanjenog starobalkanskog življa i Slavena na teritoriju Hercegovine i Crne Gore, još od vremena slavenskog doseljavanja, svjedoče neki arheološki podaci, zatim brojni toponimi i drugi tragovi u jeziku, kao i antropološka (somatska) historiografska i etnološka istraživanja, koja su prije svega pokazala da je u predrimsko doba na zemljištu Hercegovine, Crne Gore i jednog dijela Albanije glavno stanovništvo sačinjavao »autohtoni ilirski elemenat«, uz jači utjecaj grčke materijalne kulture preko emporija u jadranskom primorju. Autor se ograničio na uži teritorij gdje se toponimi i etnonimi neposrednije podudaraju s plemenskom strukturom i gdje se s više kontinuiteta mogu pratiti balkansko-slavenski etnički odnosi. Posebno se bavi pitanjem tko su bili Špani, a tko Lužani.

Milovan Gavazzi, istražujući dvije stočarske balkanske pojave: *dlage* i *zov pastira stoci (tr)rrrr,* zaključuje da se *dlage* kod južnih Slavena pojavljuju najmanje na dva dosta kontinuirana prostora, gdje označuju cijepanjem ili pritesivanjem napravljene duguljaste daščice što se primjenjuju pri lomovima kostiju, u prvom redu kod slomljenih nogu ovaca: na zapadu po dinarskom etničkom arealu, a na istoku na bugarskom prostoru. U drugom slučaju »potvrde zvučnih zaziva stoci ustima (...) dijelom su još tek putokazi u traganju za daljim potvrdama kod stočara, iz zemalja gdje još nisu potvrđene, a štošta na njih upućuje«. Gavazzi smatra da se radi »o vrlo arhaičnom pastirskom elementu, čemu upravo Balkanski poluotok kao od velike davnine poznati prostor izrazitih stočara može ići u prilog«.

Đenana Buturović piše o muslimanskoj epici u povijesnom razvoju narodne poezije jugoslavenskih naroda i zaključuje da svi u njezinu radu navedeni primjeri potvrđuju da je muslimanska narodna epika »nastala na južnoslavenskoj podlozi, da je imala čvršće zajedničke tokove razvoja s epikom ostalih naroda koji govore srpskohrvatskim jezikom, te da nosi i određena obilježja starije balkanske epske tradicije«, pa se »u historijskom razvoju narodne epike jugoslavenskih naroda (...) pred-

stavlja kao složena i slojevita epska cjelina«.

Pregled glavnih tipova narodnih plesova u Bosni i Hercegovini daje Jelena Dopuđa. Razmatrajući plesove iz ovih aspekata : unutrašnji psihološki sadržaj, nekadašnja namjena i funkcije, ritmička rečenica — fraza u plesnoj cjelini, stil plesanja, oblici — forme u širem smislu..., Dopuđa određuje kojim vrstama, grupama i tipovima plesovi pripadaju. Rad je ilustriran s dvanaest fotografija i šezdesetak početnih ritmova plesnih fraza uz naznake naziva plesa i mjesta gdje je zabilježen.

Cvjetko Rihtman piše o Katarini Lukić — narodnoj pjevačici iz Bešenova (rođena 1896, nakon prvog svjetskog rata živi u Sapcu). Iz njezina bogatog repertoara Rihtman izdvaja i prikazuje stariji, po njegovu mišljenju najzanimljiviji sloj: pjesme koje su uže vezane za život i običaje sredine u kojoj je ona odrasla i pjesme u kojima se najjasnije očituju zajednička i posebna obilježja ove srijemske tradicije u odnosu na tradicijsku glazbu naroda Bosne i Hercegovine.

U radu *Od usmenog pripovijedanja do objavljene pripovijetke* Maja Bošković-Stulli ističe da živa usmena riječ postaje sve važnija za pisanu književnost. Za važnost autentičnih tekstova usmenih pripovijedaka počinje se folkloristika zanimati ne samo na svoj otprije poznat i veoma zaslužan tradicionalan način nego sada i iz žarišta onih teorijskih orijentacija koje su zbog konteksta i izvedbe bile spremne da gotovo zaborave na tekst pripovijetke.

O tradicionalnim narodnim običajima dinarskog stanovništva u mikrorajonima Površ kod Trebinja u istočnoj i Rakitno kod Posušja u zapadnoj Hercegovini piše Radmila Kajmaković. Oba su područja, što se narodnih običaja tiče, gotovo nepoznata u etnološkoj literaturi i arhivskoj građi.

Astrid Bugarski prikazuje narodno graditeljstvo Zmijanja. U prvom dijelu prati razvoj i karakteristike stambenih zgrada Zmijanja (najstariji podaci o stambenim zgradama, starije, novije, suvremene i pomoćne stambene zgrade). U drugom dijelu riječ je o razvoju i karakteristikama gospodarskih zgrada Zmijanja (za sitnu, odnosno krupnu stoku).

U posljednjem prilogu Smilja Ljubičić dala je bibliografiju radova (274 navoda) objavljenih od 1953. do 1978. u »Glasniku Zemaljskog muzeja«.

Ante Nazor